

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN LETTRES

PAR JOSEPHINE CHANTAL NGWOTCHUEN

LA REPRÉSENTATION DE L'AFRIQUE DANS *BIBI* DE VICTOR-LÉVY
BEAULIEU

UN DIALOGUE AVEC L'AUTRE ?

FÉVRIER 2018

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier ma directrice de recherche, Lucie Guillemette, pour ses conseils avisés, sa rigueur, sa spontanéité, sa grande disponibilité et son professionnalisme. La confiance placée en moi en acceptant de m'encadrer a été pour mon devenir un élément déclencheur d'espoir.

Je remercie également certains de mes enseignants qui, dans les moments de désespoir et de vulnérabilité, ont ouvert, chacun à leur manière, une porte pour me permettre d'avancer. Je pense notamment à Mathilde Barraband, Johanne Prud'homme et Isaac Bazié. Ma gratitude va également à ma famille, mes amis, qui ont partagé mon quotidien, qui m'ont soutenue et réconfortée dans les moments difficiles.

TABLE DE MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
TABLE DE MATIÈRES	iii
LISTE DES TABLEAUX.....	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I L'APPAREIL THÉORIQUE: LE DIALOGISME ET L'INTERTEXTUALITÉ	19
I.1 Le dialogisme bakhtinien et la notion du dialogue avec l'autre	20
I.1.1 Opposition au monologisme	21
I.1.2 Théorie basée sur le dialogue et l'altérité	23
I.2 L'intertextualité au service du dialogisme.....	28
I.2.1 Les conceptions extensives de l'intertextualité : Kristeva, Barthes, Riffaterre	29
I.2.2 Les conceptions restreintes de l'intertextualité: Genette, Jenny.....	31
I.3 Dialogue avec l'autre : entre dialogisme, intertextualité et référentialité	33
I.3.1 Imbrication entre dialogisme, intertextualité et référentialité	34
I.3.2 Les outils méthodologiques pour une étude du dialogue avec l'autre	36
I.3.3 John Searle, Gerald Genette et Laurent Jenny: le dialogue avec l'autre par la référentialité.....	38
I.4 La représentation de l'Afrique au Québec.....	40
I.4.1 Représentation sociale	41
I.4.2 Représentation dans les médias.....	42
I.4.3 Représentation dans le discours littéraire.....	45
I.4.4 Représentation dans le discours politique	47
CHAPITRE II L'AFRIQUE ET LES TEXTES QUI EN PARLENT.....	51
II.1 Représentation microstructurale du dialogue avec l'autre dans <i>Bibi</i>	52
II.1.1 Le plurilinguisme dans la représentation de l'Afrique par la citation	53
II.1.2 La plurivocité dans la représentation de l'Afrique par les références.....	67
II.1.3 La bivocalité dans la représentation de l'Afrique par les allusions	75
II.2 Représentation macrostructurale du dialogue avec l'autre dans <i>Bibi</i>	78
II.2.1 La mise en abyme ou le détournement du dialogue avec l'autre dans <i>Bibi</i>	79
II.2.2 Représentation du dialogue avec l'autre à travers le discours métatextuel	82
II.2.3 Représentation de l'Afrique comme réécriture macrostructurale de <i>La jument de la nuit</i>	87
CHAPITRE III L'AFRIQUE ET LA REPRÉSENTATION DE SES RÉFÉRENTS.....	94

III.1 Le réel africain emprunté	95
III.1.1- La restitution de la toponymie du continent noir	96
III.1.2 La restitution de l'anthroponymie du continent noir	98
III.1.3 La restitution des événements marquants du continent	101
III.1.4 La restitution des maximes	107
III.2 La représentation de l'Afrique et l'appropriation du référent	110
III.2.1 L'appropriation de l'anthroponymie	111
III.2.2 L'appropriation des lieux	114
III.2.3 L'appropriation des événements	117
III.2.4 L'appropriation des maximes	120
III.3- Le référent africain obtenu de la représentation beaulieu-sienne	123
III.3.1 Une Afrique paradoxale	123
III.3.2 Une Afrique comme prétexte pour parler du Québec	125
III.3.3- L'Afrique et ses référents, un prétexte pour parler de soi	128
CONCLUSION	132
BIBLIOGRAPHIE	138

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 : présentation des structures verbales dans les discours indirects de Bibi ...	62
Tableau 2 : récapitulatif en fonction des chapitres et des fragments	89
Tableau 3 : récapitulatif de la répartition des pages	90

INTRODUCTION

Il est certain que l'Afrique fait partie des territoires géographiques connus mais déclinés selon des stéréotypes réels ou fictifs qui ont été colportés tout au long de leur élaboration. Il n'est donc pas étonnant qu'aujourd'hui encore persistent des discours sur l'Afrique qui véhiculent de tels clichés. Lors du sommet de Dakar en 2007, le président français lui-même allait en ce sens et déclarait :

[le] drame de l'Afrique, c'est que l'homme africain n'est pas assez entré dans l'Histoire. Le paysan africain qui, depuis des millénaires, vit avec les saisons, dont l'idéal de vie est d'être en harmonie avec la nature, ne connaît que l'éternel recommencement du temps rythmé par la répétition sans fin des mêmes gestes et des mêmes paroles. Dans cet imaginaire où tout recommence toujours, il n'y a de place ni pour l'aventure humaine ni pour l'idée de progrès¹.

Nombreuses sont les représentations à valorisation négative du continent africain qui surgissent régulièrement dans les médias de grande diffusion. On retrouve dans les émissions destinées à un grand public, les discours politiques mais aussi sous la plume de certains experts, des images de l'immuabilité de l'Afrique, de son incapacité à consolider son développement, de son inadéquation au rythme de la mondialisation etc. Compte tenu de la récurrence des figures africaines dans la littérature contemporaine, il y a lieu de s'interroger quant à ces séries d'images parfois formées au cœur même des États qui ont colonisé le continent noir.

Le Québec n'échappe pas à cette représentation somme toute caricaturale de l'Afrique. Cette dernière est souvent figurée au sein des textes québécois² comme un lieu exotique. Elle s'avère moins un espace géographique qu'une construction

¹Nicolas Sarkozy, « France-Sénégal, extraits du discours de Dakar prononcé par Nicolas Sarkozy en 2007 », *Jeune Afrique*, sn, 12 octobre 2012, [en ligne], <http://www.jeuneafrique.com/173901/politique/france-s-n-gal-extraits-du-discours-de-dakar-prononce-par-nicolas-sarkozy-en-2007>, consulté le 24 mars 2016.

²Parmi les écrivains, nous privilégions les Québécois de souche, c'est-à-dire ceux et celles qui ne sont pas issus de l'immigration, des Québécois qui ne sont pas des négro-africains, ce dernier terme entendu ici comme ceux qui ont un passé lié à l'Afrique.

imaginative édifiée, tant à la période coloniale et postcoloniale³, par des témoins ayant vécu en Afrique ou par ceux qui l'ont connue à travers les productions médiatiques ou littéraires.

Force est de reconnaître que la représentation de l'Afrique dans la littérature québécoise est minoritaire. Georges Desmeules⁴ justifie cette marginalité par l'éloignement de l'Afrique, la distance géographique empêchant celle-ci d'agir comme référent dans les fictions québécoises. Aussi, cette marginalité est exacerbée par la fragilité de la littérature québécoise en quête d'autonomie identitaire. Cependant, marginalité ne veut pas dire absence.

Parmi ceux qui ont représenté l'Afrique dans leur œuvre, on peut citer entre autres: Jacques Godbout dans *L'aquarium*⁵, *Une histoire américaine*⁶ et *Opération Rimbaud*⁷, Jacques Ferron dans *La nuit*⁸, Claude Jasmin dans *Éthel et le terrorisme*⁹, Hubert Aquin dans *Prochain épisode*¹⁰, Jean Pierre Girard dans *Les inventés*¹¹,

³Isaac Bazié et Jürgen Lüsebrink confèrent un sens chronologique au terme de « postcolonie » et ils le définissent comme « une époque foncièrement différente dans ses structures et située historiquement après l'époque coloniale ». Voir *Violences postcoloniales. Représentations littéraires et perceptions médiatiques*, Berlin, Lit-Verlag, coll. « Littératures et cultures francophones hors d'Europe », 2011, p. 8. Selon Jean Marc Moura, dans le domaine littéraire, « l'articulation littérature coloniale-littérature postcoloniale n'est pas, on le sait, purement chronologique. Elle signale bien sûr le passage d'une ère caractérisée par le colonialisme européen d'outre-mer à une époque de décolonisation presque complète, mais le postcolonialisme commence durant la colonisation ». Voir « Littératures coloniales, littératures postcoloniales et traitement narratif de l'espace : quelques problèmes et perspectives », dans Jean Bessière et Jean-Marc Moura (dir.), *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs. Afrique, Caraïbe, Canada*, Paris, Éditions Honoré Champion, 1999, p.173. Nous nous en tiendrons au sens que lui donne Obed Nkuzimana dans cette déclaration: « la définition presque en voie de consécration, le postcolonialisme, en tant que concept théorique et critique, est l'ensemble de pratiques discursives et déconstructives qui articulent la nature, la fonction, et le fonctionnement des stratégies de résistance aux idéologies (néo)-colonialistes aussi bien dans leurs manifestations formelles et historiques que dans la subtilité et la ténacité de leurs effets asservissants [...] ». Voir « Le débat postcolonial et le Québec », *Québec Studies*, vol. 35, 2003, p. 66.

⁴Georges Desmeules, « L'Afrique dans la mémoire littéraire québécoise », dans *Mémoire et culture*, Claude Filteau et Michel Beniamino (dir.), Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2006, p. 210.

⁵Jacques Godbout, *L'aquarium*, Paris, Seuil, 1962.

⁶*Idem*, *Une histoire américaine*, Paris, Seuil, 1986.

⁷*Idem*, *Opération Rimbaud*, Paris, Seuil, 1999.

⁸Jacques Ferron, *La nuit*, Montréal, Parti pris, 1965.

⁹Claude Jasmin, *Éthel et le terrorisme*, Montréal, Stanké. 1982.

¹⁰Hubert Aquin, *Prochain épisode*, Montréal, Cercle du livre de France, 1965.

Sylvain Trudel dans *Le souffle de l'Harmattan*¹², Gil Courtemanche *Un dimanche à la piscine à Kigali*¹³, Lucie Pagé dans *Mon Afrique*¹⁴, Victor-Lévy Beaulieu dans *Bibi*¹⁵.

Ce dernier texte constitue le corpus visé par la présente recherche.

Or, Victor-Lévy Beaulieu se démarque dans son récit des représentations de l'Afrique faites par ses pairs. De façon générale, les romanciers québécois se limitent à utiliser des personnages africains au sein de leurs fictions. Certains d'entre eux ont situé la trame de leur récit en Afrique selon le style du roman classique et linéaire qui, comme le souligne Barthes, « enchaîne, développe, file et coule, bref a la plus profonde horreur du vide¹⁶ ». *Bibi*, quant à lui, se présente comme un cas particulier. Une multitude de voix y procèdent à une caractérisation de l'Afrique: la voix des explorateurs, des auteurs africains, des peintres, des médias, etc. Le récit se veut complexe et fragmenté, alors que les discours issus des différentes voix interagissent, conférant ainsi au roman l'allure d'un dialogue. L'écriture intertextuelle peut par conséquent apparaître comme un déterminant significatif de ce système de représentations.

La notion de représentation est au centre de *Bibi*. Le narrateur se sert d'une encyclopédie externe à la fiction pour parler de l'Afrique. On y note des citations commentées des œuvres de certains explorateurs occidentaux et d'écrivains africains; des allusions à des auteurs ou des œuvres; des pastiches¹⁷ de textes. Dans cette

¹¹ Jean Pierre Girard, *Les inventés*, Québec, L'Instant même, 1999.

¹² Sylvain Trudel, *Le souffle de l'Harmattan*, Montréal, Les allusifs, 2002.

¹³ Gil Courtemanche, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, Montréal, Boréal, 2000.

¹⁴ Lucie Pagé est l'auteure de plusieurs ouvrages: *Mon Afrique* (Montréal, Libre Expression, 2004), *Eva* (Montréal, Libre Expression, 2005), *Notre Afrique* (Montréal, Libre Expression, 2006), *Encore un pont à traverser* (Montréal, Libre Expression, 2010), *Comprendre l'Afrique du Sud* (Paris, Ulysse, 2011), *Demain, il sera trop tard, mon fils*, avec la collaboration de Kami Naidoo-Pagé et Jay Naidoo (Montréal, Stanké, 2014).

¹⁵ Victor-Lévy Beaulieu, *Bibi*, Paris, Grasset, 2010. Étant donné que nous allons nous référer fréquemment à ce texte, nous l'écrivons *BB* entre parenthèses, suivi du numéro des pages.

¹⁶ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 169.

¹⁷ Dans les études littéraires, « pastiche » est une notion qui recoupe des notions et des pratiques aussi diverses que le burlesque, la parodie, l'hommage, l'exercice scolaire ou le plagiat. Voir Paul

démarche, le narrateur s'appuie sur ce que ses prédécesseurs ont dit de l'Afrique. Ainsi, l'univers du roman se fractionne et des voix empruntées parlent du continent africain. Le lecteur appréhende donc cet espace au moyen de diverses strates de signification, ce qui crée un décalage chronologique dans l'histoire, étant donné que le roman prend l'allure d'un métarécit¹⁸. Telle qu'elle advient dans le texte de Beaulieu, l'Afrique n'est guère comprise en fonction de son référent, mais en fonction de la juxtaposition des différents discours qui sont tenus sur ses lieux et ses habitats. C'est ce type d'interrelation que Bakhtine a désigné sous le vocable de dialogisme. Il se définit comme un phénomène selon lequel le discours confronte différentes voix à l'instar d'un dialogue :

L'interrelation dans laquelle se trouve d'une part le discours d'autrui ainsi inséré et, d'autre part, le reste de discours- personnel- [a son] analogie [...] dans les rapports qui existent entre les répliques du dialogue. L'intonation qui démarque le discours d'autrui (signalé par les guillemets du discours écrit) est un phénomène de type particulier- c'est un peu comme la transposition, à l'intérieur d'un énoncé, de l'alternance de sujets parlants¹⁹.

Dans ce mémoire, nous nous pencherons sur le « dialogisme » qui consolide la caractérisation des représentations de l'Afrique dans *Bibi*. Si les discours convergent de toutes parts vers une figuration de l'Afrique dans le récit de Beaulieu, ils le font de façon parallèle et ne poursuivent pas *a priori* d'objectif commun. Néanmoins, ils servent d'appui au personnage pour énoncer sa propre vision de l'espace africain. Le narrateur explique, décrit, commente, convoque la parole de l'autre, amène le lecteur au type de représentation qu'il promet. La polyphonie serait donc un prétexte pour établir un dialogue entre le narrateur et le lecteur au sujet de sa propre représentation

Aron, *Histoire du pastiche. Le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les littéraires », 2008, p. 10.

¹⁸Le terme doit se comprendre au sens que lui donne Genette, soit « une systématisation de la notion traditionnelle de la notion d'enchâssement ». Voir Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 55.

¹⁹Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, p 300, cité par Anne Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005, p. 11.

de l'Afrique. Comme le précise Jacques Pelletier, il semble que Victor-Lévy Beaulieu opère une « appropriation, un accaparement, un détournement pour son propre compte de l'œuvre d'autrui²⁰ ». Cette technique est illustrée notamment dans le roman à travers une mise en abyme²¹ du texte *Impressions d'Afrique*²² de Raymond Roussel dont sont détournés la genericité et le contenu, puisque le récit le transpose sous la forme d'une dramatisation. Ce qui pourrait s'assimiler à une forme d'usurpation car l'auteur y maintient le titre, s'accapare du contenu de l'œuvre. Ce qui justifierait les propos de Jacques Pelletier quand il l'a traité de Moloch, pillard, prédateur « fondant avec voracité sur sa proie, se livrant à une véritable cuvée, dévorant l'autre et l'annexant à sa propre entreprise placée au-dessus de tout²³ ».

Non seulement Beaulieu se sert du discours de l'autre pour représenter l'Afrique, mais il se sert également du vécu, des faits et des événements de la vie réelle africaine. Tout se passe comme si le récit inscrivait des segments de l'Afrique à travers des éléments factuels tirés de l'existence. Comme il l'a indiqué lui-même, « il n'existe pas selon lui "d'espace littéraire", de champ clos de l'écriture. L'œuvre se nourrit, s'enrichit de ce qui est vécu, dans l'expérience quotidienne²⁴ ». Ce vécu dans *Bibi* se situe dans le récit de voyage qui mène Abel Beauchemin du Québec en Afrique, là où l'écrivain n'est jamais allé. Victor-Lévy Beaulieu crée le vécu et il le transpose sous forme d'écrit dans le roman. Chaque lieu qui jalonne l'histoire sollicite la mémoire qui convoque dans l'œuvre des espaces, des événements, des hommes politiques africains, des auteurs de renom appartenant à cet espace ou à la culture du

²⁰ Jacques Pelletier, « Victor-Lévy Beaulieu : l'intertextualité généralisée », *Tangence*, n° 41, 1993, p. 30.

²¹ Anne Claire Gignoux définit la mise en abyme comme une « représentation réflexive d'une œuvre au cœur même de cette œuvre », *op.cit.*, p. 73.

²² *Impressions d'Afrique* est un roman de Raymond Roussel, publié en feuilleton dans *Le Gaulois du dimanche* du 10 juillet au 20 novembre 1909, puis édité par Alphonse Lemerre, 1910.

²³ Jacques Pelletier, « Victor-Lévy Beaulieu : l'intertextualité généralisée », *op.cit.*, p. 30.

²⁴ Jacques Pelletier, *op.cit.*, p. 30.

terroir. Le vécu est aussi présent à travers la description des réalités sociales. Cependant, dans son élan d'appropriation, Victor-Lévy Beaulieu transfigure la réalité au point de rendre parfois méconnaissables les auteurs ou les univers culturels mentionnés. La réalité ainsi déformée institue une sorte d'hybridité, entre le réel et la fiction, entre l'histoire et l'exotisme. La figuration de l'Afrique se déplace simultanément de la sphère de l'objectivité à celle de la singularité, de la subjectivité. En définitive, le rapprochement qui aurait conduit à un dialogue entre l'Afrique et le Québec est détourné au profit d'un dialogue avec le moi de l'auteur. En vertu d'une habileté à user, voire abuser, du dialogisme et de l'intertextualité, les seules représentations qui subsistent sont finalement celles du narrateur: sa vision de la vie, son imaginaire fantasmagorique sur l'Afrique, sa quête d'un idéal pour le Québec.

Afin de mieux cerner les ramifications de cette représentation de l'Afrique projetée par le dialogue avec l'autre dans *Bibi*, notre étude examinera le tissage des textes qui s'y déploient. Nous nous intéresserons au processus de la représentation de l'Afrique par Victor-Lévy Beaulieu, tant au niveau macrostructural que microstructural. Notre mémoire consiste donc à voir comment les multiples textes entrent en relation pour dégager des réseaux de significations dans *Bibi*. Notre objectif dans ce travail est de montrer le caractère dialogique du récit, d'identifier les rôles de l'intertexte qui énonce l'Afrique dans le roman, de cerner comment l'appropriation des intertextes participe d'une construction à la fois altéritaire et identitaire qui, tout en cherchant à intégrer l'autre africain, veut demeurer québécoise. Nous voulons également montrer que la présence d'un grand nombre de références liées à l'Afrique dans *Bibi*, loin de déboucher sur une figuration à visée objective, est par le biais d'un détournement une représentation davantage fantasmagorique et illusoire, inspirée des récits de voyage populaires des siècles derniers aux fins des représentations

péjoratives de ce territoire. Finalement, nous souhaitons montrer que l'utilisation du dialogisme survient certes comme un procédé esthétique et littéraire, mais que son actualisation dans le récit peut au final engendrer un questionnement d'ordre éthique quant à la fonction même du dialogisme devant s'ouvrir à l'autre et à la différence, surtout lorsqu'il s'agit de représentations sociales.

Nous nous proposons d'examiner les usages et les transformations que Victor-Lévy Beaulieu fait subir aux intertextes dans le cadre de sa propre entreprise. Plus précisément, il s'agit d'identifier les procédés développés par le romancier afin d'inscrire à la fois les œuvres d'autrui et la réalité qui nourrit son imaginaire dans une pratique singulière d'écriture. La perspective critique retenue dans le contexte de cette recherche requiert l'utilisation d'outils conceptuels et notionnels déjà formulés par les théories du dialogisme et de l'intertextualité, si l'on songe aux ouvrages de Mikhaïl Bakhtine²⁵, Gérard Genette²⁶, Laurent Jenny²⁷, Michaël Riffaterre²⁸. Nous aurons recours à des ouvrages généraux qui tentent de définir le dialogisme, notre objectif étant d'observer tout particulièrement les figures et le discours relatifs à la représentation de l'Afrique au sein de la production romanesque. Nous nous attarderons au contexte de la représentation en rappelant les propos de Bakhtine à ce sujet :

²⁵ Le dialogisme chez Mikhaïl Bakhtine est défini plus précisément dans les ouvrages suivants: *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970 ; *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978 ; *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

²⁶ Gérard Genette est l'auteur de plusieurs ouvrages théoriques témoignant de domaines assez diversifiés. Nous prendrons en compte ceux qui ont trait à l'intertextualité. Nous songeons entre autres à *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris, Seuil, 1982) et à *Introduction à l'architexte* (Paris, Seuil, 1979).

²⁷ La production de ce théoricien sur l'intertextualité apparaît dans l'article « La stratégie de la forme », *Poétique* n° 27, 1976, p. 257-281. Dans ce travail, nous allons nous appuyer principalement sur la synthèse qu'en font Nathalie Piégay-Gros (*Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996), et Anne Claire Gignoux (*Introduction à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005).

²⁸ Michaël Riffaterre est l'auteur de plusieurs ouvrages dont *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983. Nous allons examiner la synthèse de ces travaux complétée par Nathalie Piégay-Gros et Anne Claire Gignoux dans les ouvrages cités précédemment.

L'objet du discours d'un locuteur, quel qu'il soit, n'est pas objet de discours pour la première fois dans un énoncé donné et le locuteur n'est pas le premier à en parler. L'objet a déjà pour ainsi dire, été parlé, controversé, éclairé et jugé diversement, il est le lieu où se croisent, se rencontrent et se séparent des points de vue différents, des visions du monde, des tendances. Le locuteur n'est pas l'Adam biblique face à des objets vierges, non encore désignés, qu'il est le premier à nommer²⁹.

Sur cette base, nous nous pencherons d'abord sur les discours portant sur la représentation de l'Afrique dans la société québécoise, puis nous décrirons les figures africaines qui dominent dans *Bibi*. Une telle démarche devrait nous permettre de comprendre la circularité de l'intertextualité dans le roman étudié de même que les motifs ayant amené l'auteur à opter pour certains stéréotypes et lieux communs qui prévalent dans la société québécoise au sujet du continent africain. Aussi, nous retiendrons la définition du stéréotype que donne Ruth Amossy, s'appuyant notamment sur les travaux de Walter Lippmann: « Il s'agit des représentations toutes faites, des schèmes culturels préexistants, à l'aide desquels chacun filtre la réalité ambiante³⁰ ». La critique souligne que ces « images dans notre tête qui médiatisent notre rapport au réel » surviennent lorsque, faute de connaissance intime, « chacun note à propos de l'autre un trait qui caractérise un type bien connu et remplit le reste au moyen des stéréotypes qu'il a en tête³¹ ».

Il importe de noter que *Bibi* est la suite de *La jument de la nuit*³², œuvre reprise dans le récit et dont les extraits alternent avec les chapitres consacrés à l'action principale se déroulant en Afrique. Selon la conception de Laurent Jenny³³, *La jument*

²⁹ Mikhaïl Bakhtine cité par Nathalie Piégay-Gros, *op.cit.*, p. 26.

³⁰ Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 26. Nous demeurons consciente que cette notion demeure difficile à définir et se confond à d'autres telles que le cliché, le poncif, les idées reçues, etc., comme l'observe à juste titre Jean-Louis Dufays : « le stéréotype reste [...] une notion vague dont on connaît mal les contours, et dont les fonctions demeurent controversées ». Voir *Stéréotypes et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, p. 60.

³¹ Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *op.cit.*, p. 26.

³² Victor-Lévy Beaulieu, *La jument de la nuit*, Québec, Stanké, 1995.

³³ Laurent Jenny, cité dans Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, p. 36.

de la nuit serait un « intertexte obligatoire », une contrainte dans l'analyse de l'espace africain de la narration et s'il n'était pas perçu comme tel, ce serait la nature même du dialogue avec l'autre qui serait occultée. Nous comptons analyser *Bibi* comme une réécriture macrotextuelle³⁴ qui, selon Anne Claire Gignoux, est la réécriture d'un auteur par lui-même, non plus à l'intérieur d'un livre, mais à l'intérieur de son œuvre.

À l'instar de Xavier Garnier et Pierre Zoberman, nous allons considérer l'Afrique comme un « espace littéraire » qui « se distingue de l'espace textuel en ce qu'il n'est pas donné d'emblée³⁵ ». Selon ces critiques, pour qu'apparaisse un espace littéraire, le texte doit s'ouvrir au dehors et selon une dynamique analogue à celle du dialogisme bakhtinien, enregistrer la rumeur ambiante. *Bibi* s'inscrit dans la catégorie des récits réalistes, dans la mesure où la composante mimétique par rapport à l'Afrique est dominante. On y retrouve des pays et des villes connus que le narrateur traverse au cours de son périple africain: Yaoundé au Cameroun, Libreville au Gabon, la vallée de l'Omo en Ethiopie. Partant, le roman retrace la dynamique historique de l'Afrique, si l'on songe à la colonisation occidentale avec la participation des missionnaires et ses conséquences désastreuses. Le texte illustre cette colonisation dans les détails de son évolution. Hormis ce volet historique, *Bibi* se situe dans la contemporanéité. La présence de la Chine aujourd'hui sur le territoire africain est un fait indubitable. Ce nouveau conquérant est animé par un esprit aussi vorace que les Occidentaux et laisse le peuple dans une misère extrême. On y voit une analogie du vécu des peuples africains aux prises avec l'esprit de conquête des capitalistes venant d'ailleurs. Dans ce prolongement, les personnages africains qui apparaissent dans le récit de Beaulieu correspondent pour la plupart à des individus connus. Que l'on

³⁴ Anne Claire Gignoux, *op.cit.*, p. 143.

³⁵ Xavier Garnier et Pierre Zoberman (dir.), *Qu'est-ce que l'espace littéraire*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2006, p. 24.

songe à des hommes politiques comme Paul Biya³⁶, Idi Amin Dada³⁷, Omar Bongo³⁸, aux écrivains Jean Marie Adiaffi³⁹, David Diop⁴⁰, Calixthe Beyala⁴¹, etc. Bien que le roman se situe dans le spectre du fictionnel, il entend favoriser l'immersion du lecteur au cœur du récit en vertu d'un ancrage référentiel constant. À certains égards, le roman pourrait s'apparenter à un témoignage d'événements et de faits divers marquants. Étant donné la présence du personnage principal en terre africaine, il y a lieu d'opérer une jonction entre l'univers textuel et l'univers référentiel. Pour marquer cette mise en adéquation des deux mondes dans *Bibi*, nous nous référerons aux études qui stipulent que la fiction n'est pas entièrement dégagée de la dynamique référentielle, comme l'évoquent les travaux de John Searle⁴² et Gérard Genette⁴³. Dans ce sillage, les personnages, les lieux, la culture, l'histoire coloniale et postcoloniale de l'Afrique sont autant d'éléments que l'auteur s'approprie au moyen de la fiction, de l'exagération, ou de la caractérisation à valeur négative.

L'étude de l'intertextualité permettra d'établir des corrélations utiles dans la mesure où le dialogisme et l'intertextualité se font écho. Le dialogisme et les théories qu'il a générées donnent lieu à une problématisation du texte et sa réécriture, le cas échéant, au même titre que l'intertextualité permet à un texte de se représenter au moyen d'autres textes et référents qu'il insère à sa propre narration. Dans la production littéraire de Victor-Lévy Beaulieu, on note une pratique accentuée de

³⁶Il s'agit de l'actuel président du Cameroun.

³⁷ Il fut président en Ouganda de 1971 à 1979.

³⁸Prédécesseur et père de Ali Bongo, il est président du Gabon.

³⁹Il s'agit d'un écrivain, scénariste et critique littéraire ivoirien, décédé en 1999.

⁴⁰Il est question ici du poète sénégalais, mort en 1960.

⁴¹Calixthe Beyala est une romancière camerounaise vivant en France.

⁴²John Searle soutient que la fiction n'est pas entièrement dégagée de la dynamique référentielle: « Toutes les références qui sont faites dans une œuvre de fiction ne sont pas des actes feints de référence; certaines sont des références réelles ». Voir *Sens et expression*, Paris, Minuit, 1982, p. 116.

⁴³ La position de Genette par rapport à la référentialité prend appui sur celle de Searle. S'il admet que l'auteur puise des énoncés dans le réel, il conçoit que le passage de l'étape de l'emprunt à celle du statut de l'énoncé de fiction obtenu est assuré par le principe de la métamorphose. La raison en est que « le récit de fiction est une pure et simple feintise ou simulation du récit factuel ». Voir *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 68.

l'intertextualité. Selon Jacques Pelletier, il s'agit d'« une pratique intertextuelle intense, expansive, proliférante depuis les origines jusqu'aux textes les plus récents. On peut même avancer qu'il s'agit là d'un axe central de cette œuvre [...] »⁴⁴. Or, cette intertextualité est abondante dans *Bibi*, et ce, sous différentes formes. Dans le présent travail, nous n'aborderons l'intertextualité qu'en rapport avec l'Afrique. Il nous faudra bien entendu définir dans un premier temps les notions issues de la typologie de l'intertextualité que nous retiendrons pour les fins de notre propos. Comme l'affirme Nathalie Piégay-Gros, « non seulement les définitions de l'intertextualité sont variables, mais les limites de l'intertexte sont elles aussi incertaines »⁴⁵, d'où la nécessité de circonscrire notre appareil méthodologique. Nous nous proposons de décrire et d'analyser le processus d'assimilation et de transformation des textes qui participent de la représentation du continent africain qui se donne à lire dans le texte de Beaulieu. Ce dialogue intertextuel sera dégagé au moyen de la taxinomie de Gérard Genette⁴⁶ dont Nathalie Piégay-Gros⁴⁷ et Anne Claire Gignoux⁴⁸ ont produit une synthèse accessible et simplifiée.

Si nous avons choisi d'analyser principalement les références de *Bibi* à travers le modèle proposé par Genette, nous ne négligerons pas les autres approches théoriques susceptibles de clarifier le rapport qu'entretiennent les textes avec d'autres textes. Nous pensons à Laurent Jenny qui non seulement définit de façon restreinte l'intertextualité, mais surtout montre « comment les intertextes s'insèrent dans les textes »⁴⁹, rappelant ainsi que la transformation constitue l'essentiel de l'étude de l'intertextualité. Nous pensons également à Michaël Riffaterre qui est à « l'origine de

⁴⁴ Jacques Pelletier, « Victor-Lévy Beaulieu: l'intertextualité généralisée », *Tangence*, n° 41, 1993, p. 7.

⁴⁵ Nathalie Piégay-Gros, *op.cit.* p.1.

⁴⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

⁴⁷ Nathalie Piégay-Gros, *op.cit.*

⁴⁸ Anne Claire Gignoux, *op.cit.*

⁴⁹ *Idem*, p. 38.

définitions très claires de l'intertextualité et de l'intertexte⁵⁰ ». Ce théoricien met en garde le lecteur contre les définitions trop expansives comme celles que l'on trouve chez Roland Barthes⁵¹, puisqu'elles sont, dit-il, aléatoires et inopérantes. Nous prendrons en considération la notion « d'intertextualité obligatoire » que Riffaterre définit comme une trace intertextuelle que « le lecteur ne peut pas ne pas percevoir, parce que l'intertexte laisse dans le texte une trace indélébile, une constante formelle qui joue le rôle d'une constante de lecture, et gouverne le déchiffrement du message dans ce qu'il a de littéraire⁵² ». Ainsi, notre analyse de l'intertextualité aura pour socle les travaux des théoriciens qui analysent la relation aux textes du côté de la production et de l'invention.

Dans cette étude de la représentation de l'Afrique dans *Bibi*, nous nous attarderons au régime de l'intertextualité qui se matérialise en vertu de l'appropriation des textes empruntés à divers ouvrages. Les pistes d'observation éventuelles seront les récits d'explorateurs, les textes des écrivains africains contemporains, les discours issus de divers médias. Nous nous pencherons également sur la pratique de l'intertextualité qui prévaut dans le roman compte tenu du dialogue établi entre le narrateur et l'Afrique. Nous prendrons appui sur le protocole de lecture que préconisent Gignoux et Piégay-Gros qui s'inspirent du modèle de l'intertextualité développé par Gérard Genette. Vu la diversité des intertextes et des cadres théoriques, Gignoux propose une taxinomie qui prend en compte les intertextes qui se trouvent à l'intérieur du texte d'une part, et ceux qui sont à la périphérie du texte, d'autre part.

⁵⁰ Anne Claire Gignoux, *op.cit.* p. 40.

⁵¹ Roland Barthes a analysé la notion de dialogue avec l'autre en termes de déconstruction et de reconstruction du texte par la technique de la permutation car « tout texte est un intertexte ». Ainsi, son appréciation du dialogue avec l'autre dans le texte est aussi vaste que chez Bakhtine. D'autres textes sont présents dans le texte, et ce, de manière plus ou moins visible. Au travers ces mécanismes, l'auteur voit les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante. Ces textes sont redistribués selon diverses méthodes : codes, citations, formules, fragments de langages sociaux, etc. Ce foisonnement est, selon Barthes, la source du plaisir du texte.

⁵² Nathalie Piégay-Gros, *op.cit.*, p. 16.

Dans le premier cas, elle recommande d'identifier les occurrences liées à la microstructure. Il s'agit de repérer les traces intertextuelles qui sont visibles et explicites. Ces formes, selon Piégay-Gros, peuvent être démarquées « par un code typographique ou, sur le plan sémantique, par la mention du titre de l'œuvre ou de son auteur⁵³ ». La relation entre le texte et l'emprunt, dit-elle, est alors une relation de coprésence. Gignoux retient trois formes microstructurales de la présence de l'autre : la citation, la référence et l'allusion. Le niveau macrostructural concerne les références qui entretiennent avec le récit principal une relation de « dérivation » et qui reposent, selon Piégay-Gros, soit sur une transformation, soit sur une imitation de l'hypotexte⁵⁴. Nous retiendrons dans l'esprit de Gignoux la mise en abyme définie comme une « représentation réflexive d'une œuvre au cœur même de cette œuvre »⁵⁵, de même que la réécriture de l'histoire conçue par Piégay-Gros comme « l'action par laquelle un auteur écrit une nouvelle version d'un de ses textes, et, par métonymie, cette version⁵⁶ ». Afin de décrire ce qui gravite autour du texte, nous allons statuer sur le régime de la métatextualité et mettre en exergue les commentaires et les critiques que le narrateur fait des textes et des auteurs avec qui il dialogue. Les renvois au langage lié aux beaux-arts seront aussi abordés, si l'on songe aux textes non littéraires permettant de représenter ledit continent noir.

Notre hypothèse peut être formulée de la façon suivante : les théories du dialogisme voient dans le rapport au monde et sa polyphonie une ouverture à l'altérité. Pourtant, il semble que ce constat dans certaines circonstances ne soit pas avéré.

⁵³ *Idem*, p. 45.

⁵⁴ La notion d'« hypotexte » est définie par Genette en fonction de l'hypertexte de la manière suivante : « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle de commentaire ». Anne Claire Gignoux, *op.cit.*, p. 49.

⁵⁵ Anne Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 73.

⁵⁶ Selon Piégay-Gros, la réécriture désigne aussi de manière générale et vague toute reprise d'une œuvre antérieure, quelle qu'elle soit, par un texte qui l'imité, la transforme, s'y réfère, implicitement ou explicitement ». *Op.cit.*, p. 181.

Selon nous, le récit de Beaulieu suggère qu'il faille se méfier d'un dialogisme à outrance pouvant parfois produire un effet inverse et créer un repli sur soi. Autrement dit, il pourrait s'agir dans *Bibi* de dialogues avec l'autre se confondant à un discours monolithique où règnent certains absolus. Conformément à cet élément de notre interprétation, Jacques Pelletier affirme que « [parler] de l'autre, écrire sur l'autre ce n'est vraiment jamais autre chose pour Beaulieu que parler de soi, écrire sur soi et sur son monde⁵⁷ ».

Nous pensons que *Bibi* est un roman qui participe de cette démarche et dans lequel l'imposture passe par une représentation singulière de l'Afrique que nous chercherons à préciser. Abel Beauchemin entreprend un voyage en sol africain parce qu'il espère y retrouver son amante Judith disparue depuis près de quarante ans. En l'occurrence, l'objectif du voyage ne consiste pas en la connaissance de lieux étrangers, mais demeure la poursuite et la fin d'une histoire commencée au Québec, et consignée dans un roman antérieur de l'auteur, qui s'intitule *La jument de la nuit*. Comme Beaulieu n'est jamais allé en Afrique, la représentation que le récit produit de ce continent n'est qu'une feinte, en vue d'ajouter, semble-t-il, un soupçon d'originalité au contexte géographique de l'histoire relatée. Aussi est-il important de noter, *La jument de la nuit* n'est pas un texte clairement référencié et lorsque le narrateur évoque « la jument de la nuit » dans le roman, l'expression de manière métaphorique renvoie à la mort ou à tout autre chose sauf à un roman. On le voit dans ces quelques extraits qui, sans être exhaustifs montrent la polysémie de l'expression: « Mais ce soir, mon corps a besoin d'être conforté, sinon, la jument de la nuit risque de m'emmener si loin que par comparaison, l'Éthiopie ce n'est rien de plus que la porte d'à côté » (BB: 285); « Impossible de penser longtemps aussi loin de soi-même quand

⁵⁷Jacques Pelletier, « De l'autre à soi, hagiographie et autoportrait », dans *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, Québec, Nuit blanche, 1996, p. 221.

s'est mise à cavalier la jument de la nuit par cercles dans les ténèbres qui rapetissent à chaque tour qu'elle fait. » (BB: 549); Le romancier simule un dialogue avec l'altérité africaine alors qu'il ne fait que procéder à un réaménagement d'un roman déjà publié auquel se juxtaposent les figures d'un ailleurs géographique. Plus encore, la représentation de l'Afrique prend à bien des égards l'allure d'un prétexte pour raffermir une verve nationaliste et faire valoir le Québec.

Pareille utilisation de l'intertexte se transpose dans le récit qui a comme cadre spatial l'Afrique. Tout au long de son parcours, le narrateur rencontre des personnages avec qui il échange au sujet de la culture et des traditions africaines, de la présence de puissances étrangères en ses lieux, etc. De fait, le protagoniste se déplace du Gabon en Ethiopie, en passant par le Cameroun. Le texte reproduit ce que celui-ci voit et ce qu'il vit tout au long de son odyssée. Par exemple, Abel découvre sur les murs de son hôtel des tableaux qui caricaturent en quelque sorte le peuple noir, il lit les livres de Du Chaillu⁵⁸ et Christian Bader⁵⁹ que lui offre une femme se nommant Calixthe

⁵⁸Du Chaillu est né à Paris le 31 juillet 1835. Il passe son enfance au Gabon avec son père. En 1852, il se rend en Amérique du Nord et publie à New York ses premières notes sur l'Afrique. Il obtient la citoyenneté américaine et, en 1855, sous le nom de Chaylion, il publie à New-York des notes de voyages rassemblées au Gabon. Après trois ans, il revient en Afrique. Il entreprend l'exploration de l'intérieur à partir du Gabon. C'est au cours de cette deuxième exploration qu'il découvre le gorille. Il publie un premier texte sur l'Afrique à Londres en 1864, traduit ensuite en français sous le titre de *Voyages et aventures dans l'Afrique équatoriale, mœurs et coutumes des habitants, chasses au gorille, etc.* (Paris, gr. in-8). Cet ouvrage a soulevé la polémique dans le monde scientifique. Ce qu'il rapportait sur les coutumes et les mœurs des Fans, ses découvertes géographiques qui avaient une certaine importance, ses descriptions un peu surprenantes des grands singes ont été tournées en dérision et on est allé jusqu'à réfuter ses dires. Il a fait une troisième expédition qui fut malheureusement un fiasco. De retour à Londres, il a publié un autre ouvrage dont la version française est *L'Afrique sauvage, nouvelles excursions au pays des Ashangos* (Paris, 1868, in-8). Il effectuera plus tard d'autres expéditions et publiera des ouvrages, mais il restera en Europe. Tout comme Du Chaillu, le héros de *Bibi* fait son entrée en Afrique par le Gabon. Après une description de ce pays, il se déplace à l'intérieur et se rend en Ethiopie. Abel Beauchemin est lui aussi écrivain. Par rapport à Du Chaillu, sa position est ambiguë. S'il émet le doute à propos de certains renseignements, il souscrit aux affirmations et il les amplifie par l'exagération.

⁵⁹Né le 12 décembre 1959, Christian Bader a exercé en Afrique une longue carrière diplomatique. Il a occupé des postes à Addis-Abeba, capitale de l'Éthiopie, ville et pays que Victor Lévy Beaulieu convoque dans *Bibi*. Il a séjourné aussi à Johannesburg, au Soudan du sud et depuis 2015, il est ambassadeur de France en Guinée équatoriale. Il est aussi écrivain, auteur de plusieurs ouvrages portant sur la langue, la culture de l'Afrique.

Beyala⁶⁰ et assiste partiellement à une représentation d'*Impressions d'Afrique*⁶¹ de Raymond Roussel. Ces textes et auteurs existent dans la réalité, et ils présentent dans l'esprit conradien⁶² une Afrique exotique et arriérée dont certaines images correspondent à celles qui survivent dans l'imaginaire collectif québécois. Selon Éric Desautels⁶³, d'une représentation fondée sur l'exotisme et l'inconnu avant la Révolution tranquille, l'imaginaire collectif québécois sur l'Afrique est graduellement passé à une représentation caractérisée par la pauvreté, la souffrance et la misère. Tristan Sicard renchérit ces propos: « Si l'on en croit les conclusions de plusieurs études effectuées au cours des dix dernières années au sujet de l'image de l'Afrique dans les médias, la représentation qui en ressort est généralement négative, stéréotypée, voire caricaturale⁶⁴ ».

Les figures de l'écrit dans *Bibi*, de même que les lieux, la culture, la population, les mœurs sont soit dramatisés, soit commentés. Dans ce système de représentations, il s'agit donc moins d'un dialogue avec l'autre que d'un processus d'appropriation et d'assimilation bien mené. Par le fait même, le romancier remet en question l'autorité soit des auteurs, soit des textes; il feint le dialogue avec eux pour son propre compte. Victor-Lévy Beaulieu serait finalement un « voleur de mots »⁶⁵,

⁶⁰Écrivaine camerounaise dont l'auteur conserve intégralement le nom dans le roman, mais la protagoniste de la fiction est détournée de sa fonction.

⁶¹Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, Paris. Lemerre, 1909.

⁶²Joseph Conrad est un explorateur dont la célèbre œuvre au sujet de l'Afrique a trait au thème de la négativité et des ténèbres. Il s'inspire d'un voyage qu'il a effectué au Congo pour parler de l'Afrique. Son personnage principal, Marlow, se retrouve dans un monde horrible et dans une atmosphère infernale. *Au cœur des ténèbres* fait l'objet de traductions, et cette œuvre a inspiré plusieurs cinéastes et metteurs en scène. Voir *Au cœur des ténèbres*, Paris, Flammarion, 1993.

⁶³Éric Desautels, « La représentation sociale de l'Afrique dans le discours missionnaire canadien-français (1900-1968) », *Mens : revue d'histoire intellectuelle et culturelle*, vol. 13, n° 1, 2012, p. 81-107, (En ligne), <http://id.erudit.org/iderudit/1019699ar>, consulté le 22 septembre 2015.

⁶⁴Tristan Sicard, « Le traitement médiatique de l'Afrique dans la presse écrite de référence francophone entre 1993 et 2003: le cas des quotidiens *Le Devoir* (Québec), *Le Monde* (France), *Le Soir* (Belgique) », Québec, Université de Laval, mémoire de maîtrise en communication publique, 2007, p. 8.

⁶⁵Nous empruntons cette expression à Michel Schneider qui l'a d'ailleurs utilisée comme titre de l'un de ses ouvrages. Dans *Voleurs de mots*, nous dit Anne Claire Gignoux, l'auteur préfère à la notion

comme le stipule Michel Schneider. On pourrait penser que la vision de l'Afrique de l'écrivain est calquée sur celle des auteurs et explorateurs des siècles passés qui, à des fins de commerce, ont produit une abondante littérature exotique et fantasmagorique sur l'Afrique pour légitimer leurs propos. Nous pensons que Victor-Lévy Beaulieu impose un dialogue entre deux espaces. Les figures de l'Afrique que le récit projette sont figées et se nourrissent principalement de clichés, de stéréotypes connus du public immédiat de l'auteur et ne se fondent pas sur les réalités africaines. Tout se passe comme si l'Afrique dans *Bibi* se présentait comme un espace prétexte à la quête de soi, d'où le titre aux allures autoréférentielles. Fort de tout cela, nous avons organisé le travail en trois chapitres.

Le premier chapitre sera consacré à la consolidation de notre appareil théorique et méthodologique. Nous devons justifier le choix du dialogisme pour compléter l'analyse. Il s'agira ainsi d'établir un rapprochement entre le dialogisme conçu par Mikhaïl Bakhtine et les procédés de l'intertextualité que présente notamment la typologie de l'intertextualité développée par Gérard Genette, sous la forme simplifiée que formule Nathalie Piégay-Gros. Nous retiendrons également des essais de définition de l'intertextualité proposés par Laurent Jenny et Michael Riffaterre qui permettent de mieux cerner le régime de l'intertextualité inhérent au roman étudié. Dans ce prolongement, les questions de transformation et de réécriture des textes seront abordées et des liens entre l'univers textuel et l'univers référentiel seront identifiés.

Au deuxième chapitre, nous identifierons les discours littéraires et non littéraires qui évoquent l'Afrique afin d'en cerner la signification. Nous analyserons le

d'intertextualité celle du plagiat qui désigne « l'inappartenance foncière du langage ». Dans *Introduction à l'intertextualité, op. cit.*, p. 20.

processus d'insertion et de transformation de ces intertextes dans le roman. Nous nous interrogerons sur le type de dialogisme qui domine dans le récit de Beaulieu et du niveau d'appropriation du discours de l'autre qui le sous-tend.

Au sein du troisième chapitre, nous allons examiner l'univers référentiel de l'Afrique que projette le récit de Victor-Lévy Beaulieu. Il sera question de l'appropriation de la toponymie, de la topographie, de la culture, de l'histoire. Nous voulons montrer que bien que le romancier prétende décrire l'Afrique en se fondant sur la réalité, il en accrédite plutôt une vision alimentée par les stéréotypes. Nous analyserons le processus d'insertion et de transformation des références dans le roman.

CHAPITRE I

L'APPAREIL THÉORIQUE:

LE DIALOGISME ET L'INTERTEXTUALITÉ

Le dialogisme, en tant que théorie littéraire, a été développé par Mikhaïl Bakhtine. Rédigée en langue russe vers les années 1920, cette théorie a connu un grand essor et de nombreux travaux ont été consacrés à la traduction, à l'interprétation et à la vulgarisation de la pensée bakhtinienne. De fait, cette œuvre a été abondamment explorée et exploitée par les critiques littéraires qui l'ont appliquée à divers champs d'études. Pourtant Bakhtine ne définit nulle part clairement la notion. Au mieux trouve-t-on une caractérisation de ce qu'il appelle une conception dialogique dans ses ouvrages. Comme le dit Sophie Rabau:

Bakhtine ne propose pas dans ses différents écrits d'exposés systématiques sur le dialogisme, une des sources de l'idée d'intertextualité. L'idée du dialogisme évolue au fur et à mesure que se construit une œuvre qui fut écrite des années vingt aux années cinquante et fut traduite plus tardivement en France dans les années soixante-dix⁶⁶.

Mais les critiques qui se sont intéressés à l'histoire du dialogisme ont relevé une trop grande extension à travers la multitude de terminologies pour le désigner (polyphonie, plurivocité, dialogisme, plurilinguisme). Ce sont finalement des remarques positives quant à l'apport du dialogisme à la science du langage et à la littérature qui occupent la place centrale dans le milieu scientifique. Le dialogisme se conçoit tantôt en opposition aux formalistes russes⁶⁷, tantôt il est précurseur de

⁶⁶Sophie Rabau, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 75.

⁶⁷Le « formalisme russe » désigne une école de linguistes et de théoriciens de la littérature qui, de 1914 à 1930, révolutionna le domaine de la critique littéraire en lui donnant un cadre et une méthodologie nouvelle. Les formalistes russes s'intéressent à la spécificité du texte littéraire, à sa forme posée comme significative. Cette école « refuse d'expliquer [cette spécificité] en avançant des causes (historiques, sociologiques, psychologiques...) qui lui soient étrangères ». Ce qui intéresse finalement les formalistes russes, c'est la construction de l'œuvre - procédés narratifs, composition de l'intrigue - et non son contenu et ses relations avec les autres œuvres. Le texte est perçu comme une entité indépendante et autonome qui n'a pas besoin des informations extérieures pour son analyse et son interprétation. Voir Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 22. Comme le précise à son tour Anne Claire



l'intertextualité, concept qui en est dérivé. On perçoit aussi cette œuvre comme une avancée théorique qui a révolutionné la linguistique et la stylistique. Il n'en demeure pas moins qu'on appréhende l'œuvre de Bakhtine comme une théorie incomplète et trop extensive, tournée vers une réflexion sur le genre en excluant la poésie. Si le dialogisme est incomplet, peut-il permettre de lire un corpus qui intègre une panoplie de formes de dialogue ? N'entraîne-t-il pas un manque de rigueur lorsqu'il s'agit d'identifier les formes de dialogue dans un roman et surtout de vérifier à la fois les modes d'insertion et les transformations que subissent les textes qui entrent en dialogue ?

Pour tenter de répondre à ces questions, nous allons dans ce chapitre examiner la spécificité du dialogisme bakhtinien dans le but de montrer en quoi il guide notre étude de la représentation de l'Afrique dans le récit de Victor-Lévy Beaulieu. Nous allons considérer le rapport qu'il entretient avec l'intertextualité pour justifier ce choix comme un outil d'analyse des références qui entrent en dialogue et desquelles découle le dialogue avec l'autre dans *Bibi*.

I.1 Le dialogisme bakhtinien et la notion du dialogue avec l'autre

Le dialogisme bakhtinien est une théorie qui fait son apparition dans la première moitié du XX^e siècle. Il s'agit d'une théorie contemporaine héritée en partie des formalistes russes. Cependant, dans ses fondements, le dialogisme s'écarte de ces derniers pour créer une théorie nouvelle et révolutionnaire dans le domaine scientifique, axée sur le dialogue.

Gignoux au sujet de l'esthétique formaliste, « l'essentiel n'est pas dans la relation de l'œuvre avec les entités autres -le monde ou l'auteur ou les lecteurs-, mais dans la relation de ses propres éléments constitutifs entre eux ». Voir Gignoux, *op. cit.*, p. 10.

D'une part, Bakhtine s'oppose à la génétique des textes, et il souscrit à l'idée de l'interrelation entre une œuvre littéraire et d'autres œuvres. D'autre part, il s'en prend au formalisme russe qui a trop dissocié la forme du contenu, car « [la] forme et le contenu ne font plus qu'un dans le discours compris comme phénomène social⁶⁸ ». Dans la préface de l'ouvrage *Esthétique de la création verbale*, Tzvetan Todorov souligne en effet que Bakhtine reproche aux formalistes russes d'avoir exagéré l'autonomie du texte en oubliant le contenu de l'œuvre littéraire, dans son rapport au monde et sa forme comme intervention de l'auteur. Piégay-Gros renchérit ainsi:

Ses liens [ceux de Bakhtine] avec le formalisme russe sont complexes: s'il doit beaucoup à ce mouvement dont il partage un certain nombre de thèses, il cherche à opérer une synthèse entre l'étude des formes et un retour au contenu qui lui semble essentiel; il redonne également toute sa place au roman qu'il ne réduit pas au simple récit⁶⁹.

La théorie bakhtinienne sur le dialogisme va ainsi se démarquer de celle de ses contemporains en vertu d'une ouverture à l'extérieur, au monde social. Dans sa démarche, l'auteur se propose de « relier le texte à son contexte, à son auteur et aux auteurs qui l'ont précédé⁷⁰ ». Une telle prise en compte du monde extérieur prend toute sa signification dans la mesure où le théoricien dénie toute production monologique, toute production qui ne fait écho à aucune parole additionnelle.

I.1.1 Opposition au monologisme

Bakhtine admet l'existence de discours à tendance monologique, c'est-à-dire de discours dont l'ambition est de faire autorité en ignorant la voix d'autrui ou en la réprimant. Il affirme entre autres que la poésie est monologique parce que « le poète (c'est du moins vrai pour toute la tradition lyrique) prend en charge et assume

⁶⁸ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 85.

⁶⁹ Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 25.

⁷⁰ Anne Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 11.

directement sa propre énonciation tandis que le romancier met en scène le langage et multiplie les prises de parole comme les types d'énoncés⁷¹». Gignoux, en paraphrasant Bakhtine, ajoute l'explication suivante: « La poésie n'est pas dialogique dans son essence, car, "le langage du poète c'est son langage à lui"; le discours se suffit à lui-même et ne présume pas, au-delà de ses limites, les énoncés d'autrui⁷²».

Tout en reconnaissant ces cas particuliers, Bakhtine soutient que tout texte est par essence hétérogène, composite, et qu'il est le produit d'un mélange de voix. La plurivocité porte d'abord sur les mots puisqu'ils ont autant d'avatars que de contextes dans lesquels ils ont déjà été utilisés. Aussi, chaque mot est porteur d'une parole autre :

L'objet du discours d'un locuteur, quel qu'il soit, n'est pas objet de discours pour la première fois dans un énoncé donné, et le locuteur n'est pas le premier à en parler. L'objet a déjà pour ainsi dire été parlé, controversé, éclairé et jugé diversement. Il est le lieu où se croisent, se rencontrent et se séparent des points de vue différents, des visions du monde, des tendances. Un locuteur n'est pas l'Adam biblique face à des objets vierges, non encore désignés, qu'il est le premier à nommer⁷³.

Dans ce prolongement, Bakhtine exclut au préalable la possibilité de trouver un énoncé monologique, puisque le dialogue est intrinsèque à toute communication:

Le dialogue, c'est un échange des mots, en plus, le discours d'orateur, le monologue d'un artiste, la pensée verbale d'une personne solitaire sont monologiques par leur forme extérieure, mais par les formes sémantiques et stylistiques ils sont vraiment dialogiques⁷⁴.

Selon Bakhtine, l'univocité dans le roman débouche sur un discours autocratique où l'auteur est le maître à penser. Avec le dialogisme, l'ouverture à l'autre génère une connaissance plus précise et s'oriente vers un langage plus près de la vérité.

⁷¹ *Idem.*, p. 26.

⁷² *Idem.*, p. 13.

⁷³ Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 26.

⁷⁴ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 81.

I.1.2 Théorie basée sur le dialogue et l'altérité

L'altérité et le dialogue sont au centre du dialogisme bakhtinien. C'est pourquoi Julia Kristeva lui donne le sens de « toute prise en compte par le discours littéraire de l'autre et de son discours⁷⁵ ». Ce qui inspire, chez Bakhtine, cette perception de l'œuvre littéraire et notamment du roman, c'est ce qu'il observe chez les écrivains Dostoïevski et Rabelais dans des écrits parus dans leur traduction française en 1970, soit, selon Piégay-Gros⁷⁶, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance* et *Problème de la poétique de Dostoïevski*. On peut voir naître dans ces deux monographies la théorie de l'énoncé et du dialogisme élaborée par Bakhtine.

Dans le cadre de ce travail, nous allons nous attarder uniquement à la présentation du plurilinguisme dans le roman de Dostoïevski, puisque cet écrivain demeure le créateur du roman polyphonique. Les idées de Bakhtine développées sur Rabelais portent davantage sur « la littérature carnavalesquée ». Nous y intéresser entièrement nous éloignerait, semble-t-il, du plurilinguisme qui constitue l'essentiel de notre propos. Cependant, Bakhtine explique aussi que la carnavalisation est l'une des composantes pouvant mener à la plurivocité. En plus de ces deux ouvrages, nous allons nous référer à deux autres textes de l'auteur qui sont essentiels à la compréhension du dialogisme : *Esthétique et théorie du roman*⁷⁷ et *Esthétique de la création verbale*⁷⁸.

Le dialogisme, tel que le conçoit Bakhtine, est une forme de dialogue avec l'autre qui va au-delà du sens traditionnel attribué à un échange d'énoncés ou d'une

⁷⁵ Sophie Rabau, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 75.

⁷⁶ Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 25.

⁷⁷ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*

⁷⁸ Idem, *Esthétique de la création verbale*, *op. cit.*

conversation entre deux interlocuteurs. Selon le théoricien, ce type de dialogue n'est que la manifestation superficielle du phénomène dialogique en tant que tel, lequel « dépasse de très loin les relations entre les répliques d'un dialogue formellement produit; il est quasi universel et traverse tout le discours humain [...] d'une façon générale, tout ce qui a un sens et une valeur⁷⁹».

Bakhtine propose de parler de dialogue dans le texte lorsque s'y articule une multiplicité de voix que l'auteur a introduites dans son œuvre, et qui résonnent d'une façon égale. Aussi affirme-t-il que « l'auteur d'une œuvre littéraire crée un produit verbal qui est un tout unique. Il la crée néanmoins à l'aide des énoncés hétérogènes, à l'aide des énoncés d'autrui pour ainsi dire⁸⁰». On ne pourrait ainsi parler de dialogisme sans faire référence à la présence de l'autre ou d'autrui. Gignoux indique que;

[les] mots “hétérogène”, “autrui”, sont fondamentaux dans la pensée de Bakhtine. Le dialogisme “présuppose l'autre (par rapport au locuteur)”, comme le dialogue, par opposition au monologue, suppose un discours d'au moins deux locuteurs⁸¹.

• C'est cette présence de l'autre dans la littérature que le théoricien retrouve dans les écrits de Dostoïevski. Selon Bakhtine, la poétique de cet écrivain rompt avec la tradition du roman monologique où s'esquissait une conception unique du monde transmise grâce au point de vue idéologique de l'auteur. Dostoïevski, dit-il, permet non seulement à des consciences de proclamer la valeur de leur personnalité « autre », étrangère d'une certaine façon à celle de l'auteur, mais il sait en plus le faire avec objectivité au plan de l'art et de la représentation d'autrui. Bakhtine poursuit en avançant que les personnages, ou même encore leurs oppositions intrinsèques et

⁷⁹Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 77.

⁸⁰*Idem*, *Esthétique de la création verbale*, *op. cit.*, p. 324.

⁸¹Anne Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 11.

intestines, possèdent chacun une voix et une valeur égales à celles de l'auteur ou du narrateur. Bakhtine soutient alors que « [la] plurivocalité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière, constituent en effet un trait fondamental des romans de Dostoïevski⁸² ».

C'est la présence de la multiplicité des voix et de styles que nous nous proposons de relever dans *Bibi*. Nous pensons démontrer, selon l'optique bakhtinienne, que la plurivocité des voix entre en dialogue avec le processus de représentation de l'Afrique au sein du texte de Victor-Lévy Beaulieu. Une telle entreprise est possible dans la mesure où :

deux énoncés distincts, confrontés l'un à l'autre, ignorant tout l'un de l'autre n'ont qu'à effleurer marginalement un seul et même thème, une même pensée, et les voici qui, nécessairement, entrent en un rapport dialogique. Ils sont en contact, sur le territoire d'un thème commun, d'une pensée commune⁸³.

La bivocalité est d'abord celle de l'énoncé que Bakhtine définit comme « une unité réelle de l'échange verbal », caractérisée par « l'alternance des sujets parlants », c'est-à-dire « l'alternance des locuteurs⁸⁴ ». Le dialogisme se manifeste donc par la coprésence de plusieurs énonciateurs et plusieurs énoncés dans un texte. Aussi, étudier le dialogue avec l'autre correspond à identifier des locuteurs présents dans le texte, à déterminer l'objet de l'échange verbal, et à voir les avis des uns et des autres sur un thème donné.

Autrui est ici compris comme le locuteur qui prend différents visages. Dans les œuvres de Dostoïevski qui lui servent de corpus pour la démonstration de sa théorie, Bakhtine observe qu'il n'y a pas un auteur ou un narrateur qui décrit, présente et caractérise des personnages, mais des dialogues des héros qui s'édifient dans et à

⁸² Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, p. 32-33.

⁸³ *Idem*, *Esthétique de la création verbale*, op. cit., p. 324.

⁸⁴ *Idem*, p. 277.

travers leurs propres paroles et dans lesquelles ils s'adressent à eux-mêmes, à l'auteur, au narrateur, aux autres héros, à un interlocuteur potentiel. Tiphaine Samoyault, transpose en ces termes :

le mot du héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable et entièrement signifiant que l'est généralement le mot de l'auteur [...]. Il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, se combinant avec lui, ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages, sur un mode tout à fait original⁸⁵.

Ce qu'on peut lire dans cette particularité romanesque, c'est le dialogue des énoncés des personnages avec ceux des auteurs, le dialogue dans les mots, le dialogue dans les mots des personnages et le monde. Selon cette perspective, la lecture du dialogue avec l'autre doit se lire comme le dialogue entre les discours littéraires et non littéraires, tout en tenant compte du rapport entre la voix du héros et le monde. À l'intérieur du roman, le dialogue se joue entre les voix des différents auteurs présents dans le roman qui fait coexister plusieurs types de discours sans que l'un prenne le dessus sur l'autre. Ce qui ne signifie pas que le texte littéraire n'a pas d'auteur ou qu'il y a plusieurs auteurs pour une seule œuvre. À l'exemple de La Bruyère⁸⁶, Bakhtine pense que tout a déjà été dit et évoqué d'une certaine manière.

Par conséquent, l'écrivain se sert des textes antérieurs, des mots d'autrui pour construire son œuvre, il se sert de sa plume pour organiser les voix qui lui viennent de toutes parts. Lorsqu'ils sont insérés dans le roman, ces voix hétérogènes « s'amalgament » et forment un discours harmonieux, guidé par l'auteur. Cependant, il ne faut pas croire que le rôle de l'auteur se résume à faire un montage du point de vue des autres. L'auteur dispose de son propre point de vue sur une question qui est

⁸⁵Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 33, cité dans Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité*, op. cit., p. 11.

⁸⁶Selon La Bruyère, « Tout est dit, et l'on vient trop tard, depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent », cité dans Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité*, op. cit., p. 50.

débattue dans le roman. Dans la pensée de Bakhtine, le roman exhibe un débat qui est clos et arrêté du point de vue de l'auteur. Le discours, dit-il pour:

se frayer un chemin vers son sens et son expression, [...] traverse un milieu d'expressions et d'accents étrangers; il est à l'unisson avec certains de ses éléments, en désaccord avec d'autres, et dans ce processus de dialogisation, il peut donner forme à son image et à son ton stylistique⁸⁷.

Un tel amalgame est plus palpable dans le cas de la représentation⁸⁸.

Il y a chez Bakhtine la volonté de relier l'œuvre à son contexte social. Le dialogue extérieur, comme son nom l'indique, désigne le dialogue qu'un texte entretient avec le monde extérieur. Le théoricien, nous indique Piégay-Gros, accorde une grande importance à la transposition du langage social qui fait la spécificité du plurilinguisme romanesque, mais aussi témoigne de son historicité ainsi que de sa dimension sociale et idéologique. Dans *Esthétique et théorie du roman*, l'auteur développe l'idée selon laquelle le roman peut intégrer des langues, des perspectives littéraires et idéologiques multiformes: que ce soit les genres, des professions, des groupes sociaux, mais aussi des langages orientés, familiers. Il cite dans cette dernière catégorie le commérage, le bavardage mondain, le parler des domestiques. Voici ce qu'il en dit:

Au cours de son existence historique, de son devenir multilingual, le langage est rempli de ces dialectes potentiels: ils s'entrecroisent de multiples façons, ne se développent pas jusqu'au bout et meurent [...] Le langage est historiquement réel en tant que devenir plurilingual, grouillant de langages futurs et passés, "d'aristocrates" linguistiquement guindés, de "parvenus" linguistiques, d'innombrables prétendants au langage, plus ou moins heureux ou malheureux, de langage à envergure sociale plus ou moins grande, avec telle ou telle sphère d'application. L'image d'un tel langage dans le roman, c'est celle d'une perspective sociale, d'un idéologème social soudé à son discours, à son langage⁸⁹.

⁸⁷, Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 101.

⁸⁸ L'exemple qu'il utilise depuis l'art pictural est l'autoportrait. La présence du peintre est ressentie, l'image n'est pas l'auteur se représentant, mais uniquement une représentation.

⁸⁹ Mikhaïl Bakhtine cité dans Nathalie Piégay-Gros, op. cit., p. 27.

On remarque ici l'ouverture du dialogisme au monde. Sans être directement référentiels, les énoncés renvoient au monde comme généralité, à l'histoire, au social. Le dialogisme bakhtinien s'intéresse avant tout à l'interaction des discours. Dans la formation de l'énoncé littéraire, il est possible d'entendre des voix qui viennent d'ailleurs, des échos indirects qui permettent de remonter à l'énoncé référentiel. Un dialogue entre le texte et le monde s'énonce.

C'est ce plurilinguisme multiforme dans *Bibi* que nous pensons vérifier. La représentation de l'Afrique, de par son échelonnement sur des périodes historiques différentes, par-delà les indices de lieux, des personnes et des faits réels est plus qu'une simple figuration de ce continent. L'assemblage de deux textes engendre inévitablement une dialectique entre expression de soi et dialogue avec l'altérité. En outre, la présence de multiples voix monologiques et divergentes présente l'Afrique dans la fiction comme un lieu de débats. La position du narrateur, sa présence en terre africaine pour la première fois, ou celle de l'auteur qui n'est jamais allé en terre africaine, institue un dialogue avec les autres représentations dans l'optique de Bakhtine pour qui : « Voir quelque chose, en avoir pris conscience pour la première fois signifie établir un rapport dialogique⁹⁰ ».

1.2 L'intertextualité au service du dialogisme

Inventée par Julia Kristeva, l'intertextualité tire sa source du dialogisme de Bakhtine. Mais peu à peu et au fil de son développement, elle donne naissance à des tendances diverses. Certaines vont rester dans l'esprit de Bakhtine, ce qui aura pour conséquence de faire de l'intertextualité une notion assez large, voire même ambiguë et difficilement applicable dans le cadre d'une recherche comme la nôtre, centrée sur

⁹⁰ *Idem., Esthétique et théorie du roman, op. cit., p. 325.*

un aspect de l'œuvre. En revanche, d'autres théoriciens, à l'instar de Gérard Genette et Laurent Jenny, vont restreindre le champ d'application de l'intertextualité. Si ces auteurs offrent aux analystes du roman des outils scientifiquement fiables et rendent plus opérationnelle la notion d'intertextualité, on remarque que certains aspects du dialogisme, tel que le concevait Bakhtine, comme nous le verrons plus loin, sont négligés, ou purement et simplement ignorés par les théoriciens. Cette négligence délibérée permettra de cibler l'intertexte et d'analyser les changements que le texte d'accueil fait subir au fragment emprunté. Avant de nous attarder à l'imbrication du dialogisme à l'intertextualité, nous allons reconstituer la genèse de la notion pour mieux la cerner, et en revisiter les différentes conceptions dans l'optique de justifier le choix d'une théorie à la place d'une autre.

1.2.1 Les conceptions extensives de l'intertextualité : Kristeva, Barthes, Riffaterre

Julia Kristeva a introduit la notion d'intertextualité qui se rapproche davantage des travaux de Bakhtine. La théoricienne définit l'intertextualité comme « une permutation de texte ». Cette formule précise Nathalie Piégay-Gros, est utilisée pour désigner un phénomène textuel que Kristeva caractérise ainsi:

Dans l'espace d'un texte, plusieurs énoncés pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent. Le texte est une combinatoire, le lieu d'un échange constant entre des fragments que l'écriture redistribue en construisant un texte nouveau, à partir de textes antérieurs, détruits, niés, repris⁹¹.

Ce qui rapproche les deux théoriciens, c'est de reconnaître que les textes se croisent avec d'autres de façon consciente ou inconsciente. Toutefois, pour Kristeva, l'intertextualité apparaît dans le texte nouveau sous forme de « traces intertextuelles ». Elle ne renvoie pas à la reprise d'une œuvre du passé, ni aux références contenues

⁹¹Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 11.

dans un texte, mais au mouvement essentiel: à l'écriture qui procède en transposant les énoncés antérieurs ou contemporains. Selon ce raisonnement, la notion d'intertextualité a une signification plutôt large puisqu'elle se rapporte à toute forme de réminiscence, de réécriture ainsi qu'à des échanges qui peuvent s'instaurer entre un texte et l'ensemble des discours qui l'environnent.

Dans la foulée de Tel Quel⁹² et du structuralisme français, Roland Barthes utilise à son tour la notion d'intertextualité : « [...] l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets⁹³ ». Chez Barthes, l'intertextualité se présente comme une notion extensive, difficilement identifiable, repérable, puisqu'elle est non démarquée. Elle est aussi essentiellement variable selon les lecteurs, selon les époques, etc. Dans un tel contexte, l'intertextualité est une notion aléatoire et ne peut donner lieu à une quelconque recherche d'intertexte, ni à l'analyse des rapports des textes entre eux.

Dans le sillage de Barthes, Riffaterre considère que l'intertextualité est un effet de lecture. Voici la définition qu'il en donne: « L'intertexte est la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première⁹⁴ ». Une telle définition restreint avantageusement le champ de l'intertextualité quant au rapport établi entre une œuvre et d'autres œuvres, et ce, afin de procéder à une analyse objective et efficiente du procédé intertextuel. Mais l'intertextualité se présente également comme un phénomène subjectif soumis à la sensibilité et aux compétences culturelles et

⁹²Groupe de théoriciens créé en 1970, qui remettent en question la critique traditionnelle de la littérature fondée sur la biographie ou la psychologie des auteurs. Les chefs de file sont Julia Kristeva, Roland Barthes et Philippe Sollers.

⁹³Roland Barthes, « Texte Théorie du », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>, consulté le 8 février 2017.

⁹⁴ Michaël Riffaterre, cité dans Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p.16.

littéraires du lecteur. Il s'agit plus précisément d'un outil de « sélection » qui effectue un partage entre les lecteurs qui seront aptes à la reconnaître et ceux qui ne le seront pas. Définir ainsi l'intertextualité par le truchement de la lecture peut s'avérer, dans une certaine mesure, préjudiciable pour l'interprétation d'un texte: d'un côté, le lecteur peut esquiver l'intertexte soit par ignorance, soit par oubli; d'un autre côté, le lecteur peut par exagération trouver des intertextes dans des énoncés qui sont similaires à d'autres sans pour autant constituer de véritables intertextes. Riffaterre a pensé résoudre le problème en parlant d'intertextualité aléatoire et d'intertextualité obligatoire⁹⁵. En conséquence, l'intertexte devient une contrainte de lecture. Si le lecteur ne le perçoit pas, c'est « la nature du texte qui sera manquée ». Raison pour laquelle la critique assimile la conception de Riffaterre au « terrorisme de la référence⁹⁶ ». L'idée que nous retenons dans le cadre de notre travail est celle de l'intertextualité obligatoire étant donné qu'elle s'inscrit dans le texte et lui imprime une marque indélébile.

1.2.2 Les conceptions restreintes de l'intertextualité: Genette, Jenny

Laurent Jenny est l'un des précurseurs de l'intertextualité. Il a produit un seul ouvrage sur la question, mais qui est dense sous l'angle analytique des procédés de l'intertextualité. Selon Gignoux, l'intertextualité conçue par Jenny est utile dans la mesure où le théoricien en donne une définition sans équivoque. Elle est reconnaissable si elle est explicitement présente sur le plan du contenu formel de l'œuvre. Le caractère indubitable de la notion rend aisée son identification. L'analyste doit articuler le texte à l'œuvre et aux autres textes qu'il assimile. L'autre aspect de

⁹⁵Il s'agit, comme le précise Piégay-Gros, de l'intertextualité que le lecteur ne peut ne pas percevoir, parce qu'elle laisse une trace, une constance formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture, et gouverne le déchiffrement du message dans ce qu'il a de littéraire. Dans *L'intertextualité*, op. cit., p. 16.

⁹⁶*Ibidem*.

l'intertextualité qui la rend opérationnelle, selon la perspective de Jenny, c'est la prise en compte des différentes transformations et assimilations que subissent les textes convoqués dans le texte d'accueil. Ce qui retient son attention, c'est la manière dont les intertextes sont insérés et, de ce fait, il formule une description concrète et formelle des transformations. Il retient trois types de traitement de l'intertextualité dont la verbalisation⁹⁷, la linéarisation et l'enchâssement⁹⁸. Mais le théoricien va plus loin dans sa démarche en montrant que l'auteur peut vouloir modifier le texte source en y apportant des changements car non seulement convoque-t-il les textes mais il se les approprie. Il parle de l'hyperbole quand un texte exagère les traits formels d'un autre texte, ou encore d'inversion quand un auteur contredit les valeurs d'un énoncé qu'il cite.

Gérard Genette définit l'intertextualité comme la « présence effective d'un texte dans un autre⁹⁹ ». Le procédé se manifeste en vertu de la coprésence effective et repérable d'un ou de plusieurs textes dans un texte. Selon le raisonnement de Genette, ce sont les pratiques traditionnelles de la citation notamment lors de la mise entre guillemets, le plagiat et l'allusion, autant d'énoncés moins explicites et moins littéraires qui supposent la perception d'un rapport entre le texte et un autre texte. Genette ouvre la voie à une analyse plus complète du dialogisme en proposant une démarche qui intègre l'ensemble des relations dites « transtextuelles », c'est-à-dire susceptibles de s'instaurer entre les textes. Il les regroupe sous le vocable de « transtextualité ». En plus de circonscrire le processus de l'intertextualité, Genette scinde les relations transtextuelles en quatre catégories auxquelles il associe une

⁹⁷La verbalisation, selon Jenny, concerne l'introduction des formes artistiques différentes des textes littéraires. L'art figural, par exemple, doit être verbalisé.

⁹⁸L'enchâssement consiste à harmoniser les deux textes en les unifiant à la fois par la typologie, par la syntaxe et par la sémantique.

⁹⁹ Gérard Genette, cité dans Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 19.

terminologie. Il distingue les relations qui relèvent de la « paratextualité », entendue comme le rapport entre un texte et son entourage périphérique. Celle qu'il nomme « métatextualité » concerne le rapport entre un texte et le commentaire qu'il suscite. L'« hypertextualité » est le rapport d'un texte à un texte venant se greffer à celui-ci, sous forme de parodie ou de pastiche. L'« architextualité » quant à elle concerne le rapport d'un texte aux diverses catégories de textes auxquelles il appartient. Dans le cadre de cette étude, nous allons nous limiter à quelques formes traditionnelles telles que la citation, l'allusion ou la référence. Pour le reste, nous allons prendre en compte les relations métatextuelles et hypertextuelles, puisque le récit de Beaulieu consiste en un dialogue entre *La jument de la nuit* et *Bibi*. Nous adopterons les terminologies utilisées par Nathalie Piégay-Gros et Anne Claire Gignoux, lesquelles sont des formes simplifiées de la théorie de Genette.

I.3 Dialogue avec l'autre : entre dialogisme, intertextualité et référentialité

Nous avons vu avec Bakhtine que le dialogue avec l'autre s'opère à la fois à travers les textes littéraires et non littéraires, mais aussi à travers le rapport entre le texte et le monde. Avec l'intertextualité, les théoriciens tels Barthes et Riffaterre semblent essentiellement poser une incompatibilité entre référence textuelle et référence au réel. Dans *Bibi* pourtant, les deux aspects du dialogisme y figurent et ce sont eux qui donnent un sens à la lisibilité de la représentation de l'Afrique en tant qu'espace ayant un référent réel. En ce sens, nous tenterons d'identifier la relation qui s'établit entre ces notions, soit la référence textuelle et la référence au réel qui seront utiles à la lecture du dialogue avec l'autre dans *Bibi*.

I.3.1 Imbrication entre dialogisme, intertextualité et référentialité

L'intertextualité est à la base de tout, y compris le dialogisme. Comme nous l'avons vu précédemment, l'intertextualité est fille du dialogisme. Nous avons également vu que Bakhtine est le premier à parler de la présence du texte dans le texte. L'intertextualité dans l'esprit de ses précurseurs est fortement liée à la notion de texte. Aussi, Kristeva comme Barthes soutiennent que tout texte est un intertexte dans la mesure où les éléments qui le constituent sont des fragments originaux, des références, des emprunts, des réminiscences, etc. Comme le dit Barthes:

Tout texte est un intertexte; d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables: les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux¹⁰⁰.

L'intertextualité renvoie également, selon cette perspective, à l'éternelle imitation de la tradition par les auteurs et les œuvres qui la reprennent. En ce sens, l'écrivain n'invente rien. La littérature est une réitération perpétuelle d'une pensée identique, une impossibilité de produire du nouveau. La littérature est un miroir dans lequel elle se réfléchit. Elle est une constante répétition, son dessein est d'énoncer les mêmes formules dans une circularité incessante et de montrer l'autoréférentialité du discours littéraire. Cette circularité de la littérature pour Sophie Rabau annule l'incompatibilité entre référence textuelle et référence au réel:

En fait se référer au texte c'est se référer également au monde et inversement. Le texte et le monde ne sont pas deux entités séparées, et l'on peut dresser un tableau d'équivalence entre la littérature et le monde. L'équivalence est d'abord directe et littérale: le monde est fait notamment de livres, d'écrits plus largement et la lecture est donc un des modes d'appréhension du réel. De manière symétrique, la bibliothèque est également un monde au sens où elle est un univers concret que l'on peut parcourir. L'équivalence directe peut être

¹⁰⁰ Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 11.

également plus métaphorique: dans ce cas, le monde est représenté comme un livre que l'on peut déchiffrer alors que parcourir la bibliothèque revient à parcourir le contenu des livres qu'elle contient, autant de mondes décrits dont les lecteurs sont les explorateurs¹⁰¹.

Le référentiel fait donc partie intégrante de l'intertextualité. Concomitamment, le dialogisme qui est en fait le rapport que le texte, le mot, le discours entretient avec d'autres textes et d'autres mots, se sert de l'intertextualité comme objet d'étude. En tant que matériau au service du dialogisme, l'intertextualité est la condition *sine qua none* de son existence. On peut ainsi dire que le dialogisme fait aussi partie de l'intertextualité et l'intègre.

Si Bakhtine n'a à aucun moment utilisé les vocables intertextualité et intertexte, c'est que sa théorie sur le dialogisme ne se limite pas à la présence d'un texte dans un autre texte. Dans le développement de sa pensée, Bakhtine s'intéresse au rapport qui existe entre les différentes voix articulées dans un texte. C'est ce que rapporte Michel Aucouturier dans la préface de *Esthétique et théorie du roman*:

La poétique du roman, telle que Bakhtine la conçoit, et qu'il l'a du reste inaugurée dans son Dostoïevski, est avant tout une stylistique systématique et fonctionnelle des divers types de rapports qui peuvent s'instaurer dans un même texte, un même énoncé, à la limite un même mot, entre mon intention et l'intention d'autrui¹⁰².

En effet, le dialogisme se définit par « la prise en compte, de la part du texte littéraire, de toute altérité discursive ou littéraire¹⁰³ ». Le roman devient ainsi un genre composite marqué de l'hétérogénéité du matériau qui le compose ainsi que de la plurivocité des discours l'émaillant. En tenant compte de cette disparité de matériaux, on peut affirmer qu'au cœur du dialogisme se trouve l'intertextualité car, comme le

¹⁰¹ Sophie Rabau, *op. cit.*, p. 31.

¹⁰² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰³ *Idem*, p. 16-17.

souligne Kristeva, « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte¹⁰⁴ ».

I.3.2 Les outils méthodologiques pour une étude du dialogue avec l'autre

Pour des fins de méthodologie, nous allons emprunter à Nathalie Piégay-Gros et Anne Claire Gignoux la réorganisation des outils méthodologiques proposés par Genette. La première analyse les intertextes sur la base des relations qui les relient au texte. La relation de coprésence concerne la citation, l'allusion et le plagiat. La relation de dérivation est réservée à la parodie et au pastiche. Gignoux, quant à elle, propose d'analyser les références au-delà de celles proposées par Genette. Elle parle de champ de l'intertextualité. Elle organise les références en trois groupes: d'abord, les références présentes dans le texte où elle distingue le champ microstructural qui englobe la citation, l'allusion, la référence et le champ macrostructural dans lequel elle range le plagiat, la parodie et le pastiche, et la mise en abyme. Gignoux examine ensuite les références autour du texte. Elle distingue alors la paratextualité, l'architextualité et l'intersémiotique des arts. Elle s'intéresse enfin à la réécriture des textes. Elle retient trois types dont la réécriture intertextuelle¹⁰⁵, intratextuelle¹⁰⁶, et macrotextuelle¹⁰⁷. Pour notre travail, nous allons effectuer une synthèse de ces deux présentations en excluant les intertextes qui n'apparaissent pas dans la représentation de l'Afrique dans *Bibi*. Nous allons retenir la notion de champ microstructural pour désigner l'intertextualité fondée sur la relation de coprésence qui, selon Genette est marquée le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Cet intertexte peut donc figurer dans le texte au moyen de signes typographiques (les

¹⁰⁴ Julia Kristeva, *Séméiotikè, Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 146.

¹⁰⁵ C'est la réécriture par un auteur d'un ou des textes d'autres auteurs.

¹⁰⁶ Il s'agit de la réécriture d'un auteur par lui-même à l'intérieur d'un livre.

¹⁰⁷ Elle est définie comme est la réécriture d'un auteur par lui-même non pas à l'intérieur d'un livre mais à l'intérieur de son œuvre.

italiques et les guillemets pour la citation) ou, sur le plan sémantique, au moyen d'indices tels que la mention du titre de l'œuvre ou du nom de l'auteur du texte convoqué, ou encore d'un nom de personnage qui renvoie explicitement à une œuvre donnée. Dans cette foulée, nous retenons la citation, l'allusion et la référence corrélée à la notion de verbalisation, de linéarisation et d'enchâssement, puisque nous nous intéressons à l'esthétique de l'intertextualité. Le plagiat, qui apparaît dans la terminologie de Gignoux et Piégay-Gros comme un cas litigieux, ne sera pas retenu.

Nous allons également retenir la notion de champ macrostructural tout en prenant en compte les intertextes qui entretiennent avec le texte d'accueil une relation de dérivation mais sans la limiter à une imitation ou une transformation de l'hypotexte, comme le suggère Genette. Nous l'abordons dans l'esprit de Laurent Jenny et, en ce sens, nous examinerons les techniques d'appropriation des intertextes par Victor-Lévy Beaulieu. Ce qui nous intéresse, ce n'est pas la fragmentation ou le montage, mais c'est de préciser les modalités de transformation subies par l'intertexte au cours de l'opération de reprise. Aussi allons-nous exclure la parodie et le pastiche bien que, selon Gignoux, ces formes soient « comme un passage obligé depuis Genette dans toute étude sur l'intertextualité¹⁰⁸ ». Nous identifierons la mise en abyme à la reprise d'une œuvre par elle-même. Nous analyserons aussi les transformations métatextuelles des œuvres des auteurs en faisant l'analyse des commentaires au sujet de ces œuvres. Nous retiendrons également la réécriture macrotextuelle et de l'intersémiotique des arts dans la mesure où les autres formes d'art qui sont des intertextes sont introduites dans le roman par la verbalisation.

¹⁰⁸ Anne Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 63.

I.3.3 John Searle, Gerald Genette et Laurent Jenny: le dialogue avec l'autre par la référentialité

La question de la référentialité dans la littérature, en général, et chez les théoriciens de l'intertextualité, en particulier, n'a pas toujours fait l'unanimité. Selon certains, à l'instar de Barthes et Riffaterre, l'intertextualité ne parle pas du monde. Pourtant des voix s'élèvent pour contester cette idée mais surtout pour réaffirmer une compatibilité entre l'intertextualité et la représentation du réel. « Bien penser, l'intertextualité permet de sortir de l'opposition tranchée divisant les critiques selon laquelle soit la littérature parle du monde, soit-elle ne parle que d'elle-même¹⁰⁹ ». Samoyaut stipule que « c'est l'intertextualité comme mécanisme tout entier qui fait signe vers le monde, son geste autant que son résultat¹¹⁰ ».

Pourtant, parmi ces critiques littéraires, aucun n'a produit une véritable théorie d'analyse de la référentialité. Une esquisse en est toutefois proposée par Samoyaut qui intitule le chapitre qui lui est réservé, « Vers une théorie de la référentialité ». La critique propose trois modalités à partir desquelles la référence intertextuelle permet de faire signe du côté du monde: *l'intertextualité substitutive*, *l'intertextualité ouverte* et *l'intertextualité intégrante* [sic]¹¹¹. Cette réflexion qui se pose comme une prémisse de l'analyse de la « référentialité » justifie l'appropriation mais n'aborde pas la question dans le sens qui nous intéresse, à savoir celui de l'esthétique de l'intertextualité. Aussi allons-nous nous attarder à des théoriciens ayant abordé la notion dans le contexte plus général de la littérature. Nous pensons à John Searle et Gérard Genette dont les travaux sont complémentaires.

¹⁰⁹Tiphaine Samoyaut, *op. cit.*, p. 79.

¹¹⁰*Idem*, p. 87.

¹¹¹Ces expressions sont en italique dans le texte.

Dans *Sens et expression*¹¹², Searle développe l'analyse de la référentialité à deux niveaux. Le niveau microscopique renvoie aux indices propices à l'identification du référentiel. Le roman, dit-il, reflèterait le factuel si on y observe des énoncés qui contiennent des toponymes, des noms de personnes ou des noms d'événements qui relèvent du réel d'une part, des maximes qui diraient quelque chose du fonctionnement du monde, d'autre part. Au second niveau, le niveau macroscopique s'appuie sur l'idée selon laquelle tout texte véhiculerait un message, une vision du monde que l'on pourrait déduire une fois le livre fermé. Nous n'orienterons pas notre réflexion vers cette deuxième direction puisque notre dessein n'est pas de savoir si Victor-Lévy Beaulieu aime ou n'aime pas l'Afrique. Par contre, nous prendrons en compte les remarques de Genette sur les énoncés microscopiques.

Si l'auteur de *Figures III* met en doute la capacité référentielle des énoncés microscopiques dont parle Searle, il reconnaît dans *Fiction et diction*¹¹³ que le romancier puise ses énoncés dans le réel et les transfigure de sorte que les deux entités deviennent homonymes et non identiques. Genette préconise alors deux étapes essentielles lors de l'analyse référentielle : l'étape de l'emprunt et l'étape du statut de l'énoncé de la fiction obtenue. Le passage d'une étape à l'autre est assuré par le principe dynamique de la « métamorphose ». Cette conception corrobore ce que nous remarquons dans *Bibi*, et s'assimile au dialogisme dans la mesure où on observe un mouvement qui va de l'extérieur au texte, en passant par la transformation. Nous compléterons l'analyse référentielle du récit à l'étude en nous penchant sur les transformations telles que les définit Jenny. Dans ce sillage, nous présenterons les personnes, les lieux référentiels, l'histoire coloniale et postcoloniale de l'Afrique, la

¹¹² John Searle, *Sens et expression*, op. cit.

¹¹³ Gérard Genette, *Fiction et diction*, op. cit.

culture africaine que l'auteur intègre au récit au moyen de la fictionalisation, l'exagération, ou la caractérisation négative.

L'intertextualité est donc axée sur la poétique que nous exploitons dans sa double signification. Plus précisément, il s'agit de l'ensemble des choix opérés par un texte ou par l'écrivain d'une part, et d'une discipline qui interroge les propriétés du discours littéraire d'autre part. Grâce au procédé de l'intertextualité, il est donc possible de décrypter le dialogue avec l'autre et ses mécanismes d'écriture. Rappelons que notre analyse de la représentation de l'Afrique dans le texte de Victor-Lévy Beaulieu ne consiste pas à savoir si l'écrivain affectionne l'Afrique ou pas, mais de savoir ce que l'écriture intertextuelle qui se greffe à *Bibi* nous dit de l'Afrique. En effet, l'intertextualité privilégie l'étude du roman en lui-même et pour lui-même.

1.4 La représentation de l'Afrique au Québec

Le Canada, en général, et le Québec, en particulier, n'a pas toujours eu un intérêt pour l'Afrique. Comme le relève Robert Matthews :

Le public canadien savait peu de choses de ce qui se passait en Afrique et ne s'y intéressait guère. Même dans les années 1950 alors que la question coloniale se posait de façon brûlante aux Nations Unies, la politique canadienne officielle - plus ou moins soutenue par l'opinion publique - s'opposait plutôt aux discussions et aux gestes de l'ONU, sur des questions considérées par les gouvernements en cause comme étant de leur compétence interne¹¹⁴.

Une telle réticence aura eu des répercussions sur les connaissances acquises de ce continent par les Canadiens et les Québécois. Outre quelques textes produits par des témoins qui véhiculent maints stéréotypes et préjugés, la représentation de l'Afrique au Québec se nourrit des représentations occidentales.

¹¹⁴Robert Matthews, « L'Afrique noire dans la politique étrangère du Canada », *Études internationales*, vol. 1, n° 4, 1970, p. 60.

1.4.1 Représentation sociale

Au plan social, il faut dire que c'est d'abord par le canal de l'Église que les Canadiens sont entrés en contact avec l'Afrique. Le tout premier missionnaire québécois, nous dit Éric Desautels¹¹⁵, arrive en Afrique en 1860. Ces missionnaires parlent de l'Afrique d'abord dans les journaux, puis dans des œuvres. Au dire de ce clergé canadien-français, les Africains sont peu « éclairés » et « peu ouverts d'esprit », surtout face à la religion et à la spiritualité. Si cette représentation se fonde initialement sur une interprétation culturelle occidentale des croyances et des rites africains, elle a progressivement évolué jusque dans les années 1960. Parallèlement aux conflits mondiaux et au développement d'une sphère internationale,

les tensions liées à la colonisation et à la décolonisation ont joué un rôle important dans l'évolution du discours missionnaire sur l'Afrique. Les mouvements nationalistes africains et québécois ont transformé les fondements de la vocation missionnaire et du rapport à l'autre¹¹⁶.

Desautels conclut en ces termes l'évolution des représentations du continent africain :

« D'une représentation basée sur l'exotisme et l'inconnu avant la Révolution tranquille [...] l'imaginaire collectif québécois sur l'Afrique est graduellement passé à une représentation caractérisée par la pauvreté, la souffrance et la misère¹¹⁷ ». Cette conclusion nous laisse un peu perplexe lorsque nous lisons des œuvres contemporaines comme *Bibi*. S'il est vrai que son contenu nous présente un continent rongé par la misère et les souffrances de toutes sortes, à la merci des grandes puissances colonisatrices, il est difficile d'admettre que l'imaginaire québécois sur l'Afrique a évolué. D'abord, comment l'admettre quand, dans la représentation de l'Afrique, le narrateur écrivain se livre à une relecture des œuvres des explorateurs,

¹¹⁵Éric Desautels, « La représentation sociale de l'Afrique dans le discours missionnaire canadien-français (1900-1968) », *Mens: revue d'histoire intellectuelle et culturelle*, vol. 13, n° 1, 2012, p. 81-107, (en ligne), <http://id.erudit.org/iderudit/1019699ar>, consulté le 22 septembre 2015.

¹¹⁶*Idem*, p. 83.

¹¹⁷*Idem*, p. 107.

des tableaux et des journaux occidentaux qui n'ont donné de l'Afrique qu'une peinture négative? Les référents intertextuels nous renvoient dans *Bibi* à la mémoire soit collective, soit culturelle, soit réflexive sur l'Afrique, tout en continuant à porter la mémoire du Québec et des québécois. L'insertion de l'activité de lecture qui s'interpénètre avec celle de l'écriture valorise certainement le mouvement spéculaire de la littérature. Parallèlement, faire du narrateur un lecteur des représentations négatives antérieures serait aussi tendre un miroir au lecteur qui n'y verrait que les clichés et les stéréotypes charriés par les représentants occidentaux en général, québécois en particulier.

1.4.2 Représentation dans les médias

Dans les médias au Québec, le discours sur l'Afrique se calque essentiellement sur les représentations qu'en font les médias occidentaux, d'autant que le Canada a peu de représentants sur ce territoire. Les travaux de deux chercheurs nous ont permis de mieux cerner certains facteurs ayant engendré une telle représentation de l'Afrique. Tristan Sicard¹¹⁸ a complété une étude qui examine trois journaux célèbres dont *Le Monde*, *Le Devoir* et *Le Soir*. Il ressort de ce travail que le regard posé sur l'Afrique est, la plupart du temps, négatif. Le mémoire prend appui sur deux méthodes : l'une est quantitative et l'autre est dite qualitative. La méthodologie se fonde entre autres sur les écrits de Kerbrat-Orecchioni ainsi que sur l'utilisation de huit indicateurs (adjectifs qualificatifs, noms substantifs et prédicatifs, verbes occasionnellement et intrinsèquement subjectifs, adverbes de degré et de manière et expressions métaphoriques). Le corpus de presse regroupe 2215 articles, ce qui permet de mettre à l'épreuve les deux méthodes. L'analyse de Sicard montre que le traitement médiatique

¹¹⁸Tristan Sicard, « Le traitement médiatique de l'Afrique dans la presse écrite de référence francophone entre 1993 et 2003: le cas des quotidiens *Le Devoir* (Québec), *Le Monde* (France), *Le Soir* (Belgique) », mémoire de maîtrise en communication publique, Université de Laval, 2007.

de l'Afrique dans la PERF (Presse Écrite de Référence Francophone) n'est pas inférieur, en termes de quantité, au traitement accordé aux autres continents. En revanche, cette même analyse abordée sous l'angle qualitatif révèle que le discours médiatique sur l'Afrique tend à être souvent déséquilibré en faveur des occurrences négatives. En ce qui concerne *Le Devoir* qui est un quotidien québécois, l'auteur signale qu'il ne dispose pas de correspondants à l'étranger et encore moins en Afrique. De fait, son actualité internationale est souvent le fruit de dépêches d'agences de presse ou des reprises de journaux français comme *Le Monde* et *Libération*. Sicard précise que « si l'on en croit les conclusions de plusieurs études effectuées au cours des dix dernières années au sujet de l'image de l'Afrique dans les médias, la représentation qui en ressort est généralement négative, stéréotypée, voire caricaturale¹¹⁹ ». L'auteur ajoute que souvent « les nouvelles présentées à la télé au sujet de l'Afrique ont trait à des catastrophes de tout acabit et mettent en relief les principaux maux qui assaillent ce continent¹²⁰ ». Ce travail de Sicard vient donner des pistes d'éclairage sur le choix de la démarche dialogique adoptée par Beaulieu. Il semble bien que, n'ayant jamais été en Afrique, la bibliothèque se présentait à lui comme le seul procédé possible pour donner une représentation acceptable de l'Afrique. On pourrait aussi comprendre pourquoi cette représentation est caricaturale, et par certains aspects, très loin de ce qu'est véritablement l'Afrique. À moins qu'il ait choisi de le faire, comme Benoit Bordeleau, pour rester en accord avec un public qui s'abreuve aux mêmes sources de connaissance que lui.

¹¹⁹ *Idem*, p. 8.

¹²⁰ *Ibidem*.

En effet, Benoit Bordeleau présente à son tour une étude pertinente sur la question¹²¹. À partir d'une enquête, l'auteur démontre que les ONG (Organisations Non Gouvernementales) sont en partie responsables de la perpétuation des stéréotypes, que les publicités ne reflètent pas la volonté des ONG de changer les choses et les façons de faire. Bien sûr, les ONG présentent des images qui sont en lien avec leurs activités. Elles peuvent alors difficilement montrer l'Afrique sous ses beaux jours, alors qu'elles cherchent à informer le public des dures réalités auxquelles sont confrontées les populations africaines. Qui plus est, elles cherchent à jouer sur les cordes sensibles du public, pour l'inviter à donner généreusement. Il conclut qu'il ne serait certainement pas impertinent, du moins éthiquement, de varier les représentations de l'Afrique et de faire voir le continent sous ses différentes facettes pour permettre au public de complexifier ses représentations de l'Afrique

Cette lecture vient attirer l'attention sur les motivations qui se cachent derrière une représentation stéréotypée d'un espace. Si chez Victor-Lévy Beaulieu, nous ne traitons pas de la question de la réception, nous pensons qu'une représentation dialogique présente un intérêt certain en dehors bien sûr de celui que lui donne Bakhtine et qui est celui de dire la vérité, puisque le roman ne répercute pas la seule et univoque parole de l'autre. Le choix des intertextes, leur distribution et leur traitement divergents dans *Bibi* apporte certes une dimension innovante dans la pratique de l'intertextualité et du dialogisme, mais peut être déstructurant au plan discursif et promouvoir l'échec du dialogue avec l'altérité.

¹²¹ Benoit Bordeleau, « Les publicités des ONG et la perpétuation des stéréotypes à propos de l'Afrique », mémoire de maîtrise en communication, Université du Québec à Montréal, février 2009.

1.4.3 Représentation dans le discours littéraire

La représentation de l'Afrique dans les œuvres québécoises, comme en témoigne l'exposé de Georges Desmeules, est assez marginale. Ce dernier constate que « les auteurs québécois de souche font de très rares références à la réalité africaine sous toutes ses formes¹²² ». De manière dialogique pourrait-on dire, le critique s'intéresse aux remarques d'autres auteurs qui proposent un portrait de l'Afrique. Parmi ses prédécesseurs, il convoque les travaux d'Antoine Sirois. Ce dernier stipule que les personnages originaires d'Afrique sont rares au sein d'un corpus littéraire allant de 1919 à 1975, mais que leur présence se fait ressentir davantage depuis 1960. Selon Sirois, « la majorité des Noirs sont beaux, hommes et femmes » mais la « majorité des arrivants [...] rejoignent les perturbateurs, - ce qui ne les classe pas nécessairement parmi les opposants¹²³ ». Un autre commentateur, Gérald Etienne, a retenu l'attention de Desmeules, alors qu'il aborde les figures africaines sous un angle racial. Aux yeux de cet essayiste, Victor Lévy-Beaulieu et Claude Jasmin sont « parmi les écrivains les plus racistes du Québec¹²⁴ ». Selon Kwaterko, qui s'intéresse aux romans publiés entre 1960 et 1975, l'étranger, y compris l'Africain, s'inscrit dans « une dynamique identitaire québécoise ». Il relève ces figures dans les romans de Jacques Ferron et Claude Jasmin.

Desmeules, quant à lui, souligne que l'Afrique est perçue comme un espace exotique, si l'on songe à des textes de Hubert Aquin et Georges Boucher Boucherville. Selon le critique, l'Afrique incarne aussi des lieux propices à la fuite pour les Québécois, comme en font foi les textes de Jean-Pierre Girard et Sylvain

¹²² Georges Desmeules, « L'Afrique dans la mémoire littéraire québécoise », dans *Mémoire et culture*, Claude Filteau et Michel Beniamino (dir.), *op. cit.*, p. 206.

¹²³ *Ibidem.*

¹²⁴ *Ibidem.*

Trudel. L'Afrique demeure également un continent à la merci des conquérants internationaux, tel qu'on peut l'observer chez Jacques Godbout et Gil Courtemanche. Tout compte fait, les représentations du continent africain adviennent dans les textes québécois sous différentes facettes. Sans se démarquer complètement de ses paires Beaulieu fait de ce continent un outil esthétique au service de sa propre écriture.

Julie Le Blanc¹²⁵ considère pour sa part que la représentation du littoral africain dans un roman de Hubert Aquin est davantage qu'une représentation littéraire d'un espace réel. Au-delà de la fonction topographique, l'espace est une unité descriptive d'ordre affectif et idéologique. En d'autres termes, l'espace traduit une vision du monde qui est celle de l'écrivain. Selon Le Blanc, le discours sur le littoral africain met en place deux catégories : celle des perceptions qui se manifestent par l'intermédiaire d'une métaphorisation anthropomorphique et celle des valeurs qui, tout en n'exprimant pas explicitement une idéologie, mettra en place un discours: celui de l'écrivain. Ce discours nous renvoie, dit-elle, par l'entremise de la métaphore, à la réalité historique, colonialiste des peuples québécois et africains occidentaux. Ce n'est donc pas, conclut Julie Leblanc, un « espace perceptif » qu'Aquin nous présente, mais bien un « espace représentatif à fonction symbolique ».

Ce que remarque Le Blanc dans le roman de Hubert Aquin est une technique d'écriture dans laquelle Victor-Lévy Beaulieu et bien d'autres ont brillé. L'Afrique est pour le romancier québécois un outil qui lui permet de dire le Québec dans sa diversité. Au-delà de la signification fantasmatique prêtée au continent africain, sa représentation en fait selon Stéphane Inkel:

¹²⁵Julie LeBlanc, « La représentation du littoral africain dans *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin », home, archives, vol.14, n°1, 1989, (en ligne), <https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/8101>, consulté le 20 octobre 2015.

le lieu discursif de la décolonisation, qui comme on le sait a joué un rôle prépondérant dans l'invention de la littérature québécoise initiée par *parti pris*, et nourri l'œuvre de nombreux écrivains, d'Hubert Aquin à Beaulieu en passant par Jacques Godbout. Traverser l'Afrique c'est donc aussi bien *remonter le temps* que revisiter le topos de la décolonisation, au fondement de sa conception du "pays équivoque" et de la poétique du livre chargé d'y remédier¹²⁶.

Bibi de Victor-Lévy Beaulieu est, dans ce sillage, une relecture de la réalité québécoise, en plongeant le lecteur par un détour géographique à l'histoire coloniale et postcoloniale de l'Afrique. À la fois pastiche *La jument de la nuit*¹²⁷ et relecture des écrivains occidentaux et africains qui ont marqué leur époque. La répétition et la variation inscrivent ainsi l'œuvre dans le mouvement, celui de la référence. Anne Claire Gignoux qui reprend Barthes, voit en cela un phénomène d'innovation car: « Pour que la répétition soit érotique, il faut qu'elle soit formelle, littérale et dans notre culture¹²⁸ ». Aussi pensons-nous que l'œuvre a une portée métaphorique certes, mais elle a aussi un enjeu littéraire.

1.4.4 Représentation dans le discours politique

Sur le plan politique, l'Afrique n'a pas toujours constitué un territoire important pour le Canada. Bien entendu, ce continent est toujours pris en compte dans le contexte de la francophonie, canal par lequel les politiciens canadiens ont l'occasion d'exprimer leur position par rapport aux relations internationales. Cette année, par exemple, le premier ministre du Québec, Philippe Couillard, lors d'une allocution devant la Chambre de Commerce de Dakar, présentée dans le cadre de la 7^e édition du Forum Africa, a insisté sur le fait que son gouvernement mise sur la francophonie pour développer ses relations économiques avec les pays africains. Selon Couillard, il est

¹²⁶ Stéphane Inkel, « La traversée à l'envers: figure de l'origine et historicité du repli dans *Bibi* et *Antiterre* », *Les cahiers de Victor-Lévy Beaulieu, Politique de Victor-Lévy Beaulieu, op. cit.*, pp. 152-153.

¹²⁷ Victor-Lévy Beaulieu, *La jument de la nuit, op. cit.*

¹²⁸ Anne Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 15.



indéniable que l'Afrique doit gagner en importance et que le cœur de la croissance économique au cours de la prochaine décennie passera par l'Afrique. Ces propos correspondent à ceux que tenait déjà dans les années 1960 Howard Green, alors secrétaire d'état canadien aux Affaires étrangères: « L'Afrique est le continent le plus important du monde au point de vue de son développement politique et des changements éventuels. C'est certainement un continent auquel on devrait donner toute l'assistance possible¹²⁹ ».

Force est d'admettre que l'Afrique a toujours été perçue par le Québec à travers le filtre des conflits et le développement d'une sphère internationale, à travers les tensions liées à la colonisation et à la décolonisation, lesquelles ont joué un rôle déterminant dans l'évolution du discours politique sur l'Afrique. Selon cette optique, il importe d'identifier les mouvements politiques internes, si l'on songe à la sourde rivalité existant entre le Canada et le Québec, qui a historiquement donné lieu à un discours indépendantiste et nationaliste, composante caractéristique de l'unique province à dominante francophone au sein de la confédération canadienne. Le choix du Gabon comme porte d'entrée en Afrique du narrateur de *Bibi*, Abel de Beauchemin ne serait donc pas hasardeux puisqu'il a constitué le lieu où la rivalité entre le Québec et le Canada a été le plus visible au sein de la francophonie¹³⁰. Tous ces aspects, et bien d'autres, sont évoqués par Robert Matthews dans un article qui porte sur la place de l'Afrique noire dans la politique étrangère du Canada.

¹²⁹ Howard Green, cité par Robert Matthews, « L'Afrique noire dans la politique étrangère du Canada », *op. cit.*, p. 60.

¹³⁰ Nous évoquons ici la participation du Québec à la conférence annuelle des ministres de l'éducation des pays francophones tenue à Libreville au Gabon du 5 au 10 février 1968. La délégation conduite par le ministre de l'éducation Jean-Guy Cardinal répondait à une invitation de son homologue gabonais. Le non-respect de la procédure habituelle sidère le gouvernement canadien et le 4 mars, son premier ministre Lester Pearson adresse une lettre d'insatisfaction au gouvernement Gabonais.

Ce dernier apporte un commentaire digne de mention relativement au « vaste intérêt » tardif du Canada à l'endroit de l'Afrique. Son analyse porte notamment sur l'action du Canada menée au cœur du continent africain. D'entrée de jeu, Matthews fait remarquer que l'Afrique n'a jamais été d'un grand intérêt pour le Canada car trop « préoccupé par son efficacité administrative et son propre bien-être économique¹³¹ ». Les actions entreprises face au continent noir l'ont été d'abord, mues par une logique d'intérêt et non dans le but de l'aider ou de le soutenir. Par exemple, lorsque le Canada épouse le point de vue anticolonial à la fin des années 1950, c'est « pour éviter un rapprochement entre le bloc soviétique et le groupe afro-asiatique et pour empêcher que le mécontentement des Afro-Asiatiques sur le traitement des questions coloniales n'influencent leur attitude sur d'autres problèmes importants comme le désarmement¹³² ». Aussi, parmi les objectifs et les intérêts du Canada quant à l'Afrique, Matthews retient le développement de l'économie canadienne, notamment l'accroissement de ses exportations; la prévention de la guerre; la promotion de la justice sociale; les relations culturelles et scientifiques; la protection du milieu humain. Malgré cet élan narcissique, les échanges entre l'Afrique et le Canada sont multidimensionnels et en nette progression.

Cet éclairage ravive notre réflexion sur la représentation beaulieusienne de l'Afrique qui esquisse le continent noir comme un miroir. Sa représentation de l'Afrique dans *Bibi* recoupe la position du politique. Le narrateur est certes présent en Afrique, mais il reste indifférent, sourd et muet vis-à-vis des questions africaines et des africains. Ce qui l'intéresse c'est bien le Québec, avec ses vicissitudes. *Bibi* s'inscrit donc dans le projet littéraire de Beaulieu, résumé ainsi par Alexis Lussier et Karine Rosso:

¹³¹ *Idem*, p.72.

¹³² *Idem*, p. 59.

Les textes les plus fous de Beaulieu (*La nuitte de Malcomm Hudd*, *Un rêve Québécois*, *Don Quichotte de la démanche*, etc.) ne se détournent jamais complètement, chez lui, de la question la plus profonde qui est celle de l'assomption du Québec à son propre destin politique, historique et symbolique¹³³.

Au total, la représentation de l'Afrique par Victor-Lévy Beaulieu n'est pas une première au Québec. La littérature antérieure va d'ailleurs servir de terreau à sa propre représentation. Aussi, aux représentations monologiques qui l'ont précédé, il propose une représentation dialogique de par la forme, mais qui dans son contenu est tout aussi monologique. La présence des intertextes dans le roman ne va pas sans soulever un certain nombre de problèmes. Voici ce qu'en dit Nathalie Piégay-Gros: « si l'intertextualité peut constituer une force de liaison, capable d'inscrire le texte dans la filiation d'œuvres, elle peut à l'inverse représenter une force de rupture qui met à mal la tradition, bafoue l'autorité des modèles et modifie profondément le statut et la nature du texte¹³⁴».

¹³³ Alexis Lussier, Karine Rosso (sous la direction de), *Les cahiers de Victor-Lévy Beaulieu: Politique de Victor-Lévy Beaulieu*, n°3, Québec, Nota bene, 2013, p. 13.

¹³⁴ Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 135.

CHAPITRE II

L'AFRIQUE ET LES TEXTES QUI EN PARLENT

Lorsque l'on examine la manière dont Victor-Lévy Beaulieu représente l'Afrique, il est évident que l'écrivain fait feu de tout bois. Il convoque la réalité, mais il fait appel au discours d'autrui pour parler de ce continent. Il sollicite des écrits provenant de genres différents et de formes variées. Plus encore, Beaulieu a conscience que ses ouvrages se nourrissent de textes autres qu'il pille, butine, absorbe et transforme. Dans cette déclaration, il fait l'aveu de sa forfaiture:

Pour en venir au plagiat, je dirai que j'ai été frappé par une phrase de Faulkner qui disait que l'écrivain est un être profondément amoral, qui devait prendre son bien là où il le trouvait sans se gêner. Je me suis dit: c'est pas bête: le gars qui monte une locomotive ou un tracteur, il se sert de tout ce qui a été fait avant lui et il ne se gêne pas pour incorporer ça à son invention; pourquoi l'écrivain ne ferait-il pas la même chose? S'il trouve une phrase ou une idée intéressante ailleurs, pourquoi ne pas l'incorporer à ce qu'il fait, sans plus¹³⁵.

Or, ce n'est pas une première, comme nous l'avons déjà dit. Le plurilinguisme de *Bibi* relève d'un autre ordre. Le roman captive de par l'insertion des textes, mais surtout en vertu d'une relation ludique entre les fragments, les mots empruntés et le texte de base. Si le romancier affirme sans vergogne qu'il est un imposteur, cette posture au plan de l'écrit n'est pas toujours visible. *Bibi* est un exemple où l'imposture va au-delà des textes que reprend l'auteur en vue de s'approprier la technique d'écriture d'autres écrivains qu'il greffe à son roman. L'intertextualité se manifeste tant par la coprésence des textes que par l'assimilation du style et des procédés formels inhérents à d'autres œuvres dont le romancier fait mention. Il n'est donc plus possible de tenir compte dans l'analyse de la simple « altérité discursive ou littéraire », comme le soulignait

¹³⁵Jacques Pelletier, « Victor-Lévy Beaulieu écrivain professionnel », *Voix et Images*, vol. 3, n° 2, 1977, p. 177-200, [en ligne], <http://id.erudit.org/iderudit/200102ar>, consulté le 21 janvier 2017.

Bakhtine et ses disciples. Il faut chercher la coprésence dans les formes, le style des auteurs citant et cités. Aussi allons-nous, dans ce chapitre, analyser les références au plan microstructural. Nous prendrons en compte les intertextes qui, avec *Bibi*, entretiennent une « relation de coprésence » afin de voir comment le romancier insère et s'approprie des références par la ruse. Ce travail a pour but à la fois d'identifier, de décrire et d'interpréter chaque référence. Dans une deuxième partie, l'analyse des représentations de l'Afrique comme dialogue avec l'autre s'effectuera au plan macrostructural. Nous allons nous pencher sur le cas des dérivations, des différentes transformations subies par les références africaines et leur impact sur l'interprétation du récit.

II.1 Représentation microstructurale du dialogue avec l'autre dans *Bibi*

La représentation de l'Afrique dans *Bibi* est principalement marquée par la coprésence de cette multitude de voix qui entrent en dialogue. Disparates, ces propos parsèment le roman. Nous y entendons la voix des explorateurs, des écrivains et écrivaines, des peintres qui, transposée au moyen de diverses pratiques dans le récit, donnent à voir que l'auteur se sert du discours d'autrui pour parler de l'Afrique. Il s'agit donc d'une pratique supposant un dialogue entre *Bibi* et des textes antérieurs. Selon Genette, les relations de coprésence entre deux ou plusieurs textes consistent en « des rapports évidents qui unissent deux ou plusieurs textes (A étant à l'intérieur de B), tel que la citation, l'allusion ou le plagiat¹³⁶ ». Comme nous n'avons pas relevé de cas de plagiat, nous allons nous limiter à la citation, la référence et l'allusion. Nous n'avons pas ici la prétention de relever tous les cas de présence de textes qui

¹³⁶ Anne Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 47.

s'agglomèrent à la représentation dialogique de l'Afrique dans *Bibi car*, comme le précise Anne Claire Gignoux:

Non seulement certains [phénomènes intertextuels], comme la citation sans guillemets, l'allusion, sont trop discrets pour être toujours reconnus; mais en plus, la compétence du lecteur entre en jeu, que ce soit pour percevoir une allusion comme pour décrypter une mise en abyme ou reconnaître un pastiche, si bien que ces phénomènes peuvent passer inaperçus¹³⁷.

Nous nous en tiendrons aux intertextes qui sont visibles, identifiables soit par l'aspect scriptural, soit par des indices textuels.

II.1.1 Le plurilinguisme dans la représentation de l'Afrique par la citation

De manière générique, la citation se comprend comme la reproduction d'un court extrait d'un propos ou d'un écrit antérieur dans la rédaction d'un texte ou dans une forme d'expression orale. De nombreux théoriciens ont tenté de définir ce terme. Nous allons en reprendre quelques-unes formulées par Gignoux et qui vont orienter notre analyse du dialogue avec l'autre dans la représentation beaulieusienne de l'Afrique. La première définition est extraite du dictionnaire Larousse. La citation signifie: l'« action de citer, de rapporter les paroles d'une personne, un passage d'auteur; paroles, passages rapportées¹³⁸». La critique poursuit en formulant une définition étymologique:

du latin *citare* « convoquer » [la citation] est considérée généralement comme la procédure minimale d'insertion d'un texte dans un autre et donc d'intertextualité, « la relation interdiscursive primitive¹³⁹».

Gignoux en déduit que la citation consiste en la présence effective dans un texte d'un fragment d'énoncé appartenant à un autre énonciateur et ayant fait l'objet d'une énonciation antérieure. L'auteure donne en référence des indices qui peuvent signaler

¹³⁷ *Idem*, p. 113-114.

¹³⁸ *Idem*, p. 54.

¹³⁹ *Ibidem*.

la présence explicite de la citation: le nom, le titre du livre de l'auteur cité (la référence) et la présence d'outils typographiques, les guillemets et/ou l'italique, la mise en exergue ou en retrait, en caractère inférieur, ou encore l'intonation.

Gignoux fait appel aux travaux d'Antoine Compagnon pour définir la citation. Le sens qu'elle lui attribue est le suivant: « un énoncé répété et une énonciation répétante¹⁴⁰ » qui consiste à arracher un énoncé à un texte d'origine et à le reproduire dans un autre texte. La critique se penche notamment sur l'effet de la citation sur le texte: « La citation travaille le texte, le texte travaille la citation¹⁴¹ ». Comme le souligne Samoyault, la citation demeure aussi « l'emblème des exigences transformationnelles et combinatoires de toute littérature¹⁴² ». Pour étudier la citation, nous tiendrons compte de la valeur dialogique, c'est-à-dire du texte et de l'auteur cité.

Nathalie Piégay-Gros apporte des informations complémentaires à la notion de citation en statuant sur ses fonctions. Elle estime que « son repérage va de soi mais la plus grande attention doit être accordée à son identification et son interprétation: le choix du texte cité, les limites de son découpage, les modalités de son montage, le sens que lui confère son insertion dans un contexte inédit...sont autant d'éléments essentiels à sa signification¹⁴³ ». La liste des fonctions n'est pas exhaustive mais la théoricienne en retient quelques-unes: la fonction d'autorité qui est traditionnellement reconnue et dont l'effet est le renforcement de la vérité du discours et la vraisemblance du récit réaliste ; la fonction de métonymie, avec pour résultante la contribution à la poésie de la narration ; la fonction métaphorique quand, par exemple, les thèmes sont communs au texte citant et au texte cité. Chez Victor-Lévy Beaulieu,

¹⁴⁰ Antoine Compagnon, cité dans Anne Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 56.

¹⁴¹ *Idem*, p. 55.

¹⁴² Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 24.

¹⁴³ Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 46.

les citations des auteurs attirent l'attention en raison de leur disparité, leur variété typographique, leur disproportion. Nous allons orienter notre analyse vers les citations des textes les plus denses pour examiner par la suite les moins denses.

Nous avons identifié des citations de Du Chaillu, un explorateur dont la biographie est d'ailleurs retracée dans le roman. Des passages citationnels sont insérés au chapitre trois de *Bibi*. Ils restent impressionnants par leur longueur. Ces extraits occupent parfois un espace allant d'une demi-page (BB: 146, 147, 151) à plus d'une page (BB: 148-149) et sont encadrés de guillemets. On observe cependant dans le texte de Beaulieu la volonté de dissimuler l'origine des citations, car si le lecteur obtient des renseignements sur Du Chaillu, aucun détail ne situe les œuvres dont des segments sont extraits. Partant, ce qui importe davantage pour le romancier, ce sont moins les œuvres que le contenu des textes. Le fait que l'auteur de *Bibi* ne soit jamais allé en Afrique, il demeure que seuls des textes comme ceux de Du Chaillu, témoin oculaire de l'histoire qu'il raconte, peuvent lui donner accès à la parole, avec en filigrane tous les détails qui assurent une forme d'exactitude et de vérité. La citation a donc pour fonction ici d'authentifier le discours sur l'Afrique. Elle prend alors sa valeur traditionnelle qui est l'autorité. Néanmoins, cette autorité est bafouée, puisque l'architecte qu'est Beaulieu opère une réduplication des représentations sociales et politiques faites par Du Chaillu. Plus précisément, le romancier reprend à son compte l'histoire des « rois-nègres », la misère et la pauvreté des Africains, le cannibalisme etc., bref toutes les représentations qui sont le fruit de clichés et de stéréotypes sur l'Afrique et sa population. Pour mieux étayer ses arguments, il prend appui sur le discours des médias: « ((((((Ces tristes images montrées des centaines de fois à la télévision, des centaines de milliers de personnes manquant d'eau, de vivres, à moitié nues, leur corps déformés par les maladies, leurs grands yeux sombres comme

fulgurants malgré tout de lumière, et de leurs bouches chantant, désespoir infini, des hymnes à la joie et au bonheur)))))) » (BB: 233). Ce faisant, la représentation de l'Afrique par Beaulieu n'a rien d'original sur le fond. Elle se rapproche des images négatives de l'Afrique produites au Québec depuis les années 1800 et qui ont été colportées d'année en année à travers les médias, les organisations non gouvernementales, les discours politiques et même littéraires. Au cœur de ces représentations, on note une certaine exagération. Ce constat a été effectué par Isaac Bazié: « De prime abord, *Bibi* s'inscrit dans une logique et une tradition d'écriture sur l'Afrique qui travaille avec le topos des ténèbres à la Conrad et se range dans la classe des textes qui désignent le lieu par l'expression des violences qui s'y produisent¹⁴⁴ ». Au moyen de la citation, Beaulieu dévore l'autre et l'annexe à sa propre représentation. On ne peut plus parler désormais de dialogisme mais plutôt de monologisme.

On retrouve également dans *Bibi* des citations de David Diop, qui sont en caractère italique. La première citation est la reprise d'un poème de cet auteur :

*Le soleil brillait dans ma case
et mes femmes étaient belles et souples
comme les palmiers sous la brise du soir.
Mes enfants glissaient sur le grand fleuve
aux profondeurs de la mort
et mes pirogues luttaient avec les crocodiles.
La lune, maternelle, accompagnait nos danses,
le rythme effréné et lourd du tam-tam,
tam-tam de la joie, tam-tam de l'insouciance*

¹⁴⁴Isaac Bazié, « Bibi en Afrique. Variation sur soi dans la noirceur de l'autre », *Les cahiers de Victor-Lévy Beaulieu, op. cit.*, p. 112.

au milieu des feux de liberté

Puis un jour, le silence.

Les rayons de soleil semblèrent s'éteindre

dans ma case vide de sens.

Mes femmes écrasèrent leurs bouches rougies

Sur les lèvres minces et dures des conquérants

Aux yeux d'acier

et mes enfants quittèrent leur nudité paisible

pour l'uniforme de fer et de sang.

Votre voix s'est éteinte aussi

les fers de l'esclavage ont déchiré mon cœur

tam-tam de mes nuits, tam-tam de mes pères (BB: 401-402).

La seconde est une « réduplication » de ce poème mais réduite à quelques strophes

Le soleil brillait dans ma case

et mes femmes étaient belles et souples

comme les palmiers sous la brise du soir.

Mes enfants glissaient sur le grand fleuve

aux profondeurs de la mort

et mes pirogues luttaient avec les crocodiles.

La lune, maternelle, accompagnait nos danses,

le rythme frénétique et lourd du tam-tam,

tam-tam de la joie, tam-tam de l'insouciance

au milieu des feux de liberté

Puis un jour, le silence.

Les rayons de soleil semblèrent s'éteindre

dans ma case vide de sens (BB: 405).

Il s'agit d'une réécriture intratextuelle, reconnaissable lorsque « le renvoi se fait à l'intérieur d'un même livre¹⁴⁵ ». Le leitmotiv dans notre cas s'appuie sur la substance et la forme de l'expression. Ce poème est mis en dialogue avec un autre, celui de Reesom Haile intitulé « *Desta*¹⁴⁶ »

*Desta, fille née en exil,
rentre chez elle pour la première fois.*

Je te présente ta grand-mère,

Sa famille, ses voisins-

Ta famille, tes voisins.

Ton pays, chez-nous.

Mange, je te prie,

ces légumes et cette viande

et un régal de racines sauvages.

Je t'ai peut-être dégoutée ?

Non papa, j'aime ça.

Mais il nous faut des fenêtres (BB: 404-405).

Le roman se transforme en un débat sur la question du dialogue avec l'autre. De fait, le poème de Haile valorise l'altérité et l'ouverture à l'autre. La « réduplication » du poème de David Diop est présentée comme une réponse à la question soulevée par Reesom Haile et associe plutôt l'ouverture à autrui à un potentiel danger, si l'on s'en tient aux deux vers de la fin :

Les rayons de soleil semblèrent s'éteindre

¹⁴⁵ Anne Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 138.

¹⁴⁶ Cette écriture est celle qui apparaît dans le roman. Désormais, nous adopterons l'écriture du texte dans les citations.

dans ma case vide de sens

Les citations jouent un rôle métaphorique en lien avec le débat social ayant trait au dialogue avec l'autre. Vu le traitement des références, il y a lieu de croire que l'itinéraire du narrateur est une stratégie adoptée par Beaulieu pour exprimer sa position relativement à ce débat littéraire, l'accent étant mis sur la question de l'ouverture. Pour cet auteur comme dans de nombreux discours à teneur politique au Québec et au Canada, l'ouverture à l'autre est une réalité. Beaucoup de voix proclament le caractère multiculturel du Québec. Mais on a souvent ignoré l'ascendance des autres nations, faisant de l'Occident (notamment la France) le socle de l'identité québécoise, malgré les « accommodements¹⁴⁷ ». En décontextualisant le débat pour le situer dans le contexte africain, Beaulieu veut déconstruire cette représentation de la terre mère, dans laquelle plusieurs critiques¹⁴⁸ s'égarent en ignorant le caractère multiculturel de l'identité québécoise dès sa naissance. À travers *Bibi*, le narrateur montre une similitude entre la culture africaine et la culture québécoise. L'Ethiopie est pour lui la terre mère de l'humanité, là où le squelette du premier homme a été découvert, où on boit du sang d'animaux, comme le narrateur le faisait jadis dans sa famille. Cette polyphonie culturelle confère au Québec sa singularité et sa différence. Le nationalisme québécois ne saurait se limiter à la tripartition canadienne, québécoise et amérindienne. Dans cet ordre d'idées, il ne

¹⁴⁷ Le débat sur les « accommodements raisonnables » à l'ordre du jour au Québec ces dernières années présageait une limite des discriminations fondée sur l'âge, la religion, le sexe, etc.

¹⁴⁸ Nous retenons par exemple le point de vue de Gérard Bouchard qui a soulevé la question autochtone élaborée notamment par Fernand Dumont et ses épigones, pour qui la société québécoise est composée d'au moins trois nations (française, anglaise et autochtone), signalant justement l'arbitraire de la généalogie culturelle québécoise. Dans ses travaux, Bouchard souligne l'incohérence des mythes fondateurs de la nation québécoise, articulés autour de l'ethnie française. Dans plusieurs ouvrages, il appelle à une reconstruction de la mémoire collective et des mythes fondateurs des Québécois pour aboutir à la fondation d'une nation véritable. Voir à ce sujet *La nation québécoise au futur et au passé*, Montréal, VLB éditeur, 1999. Nous retenons aussi la critique que lui adresse Gilles Bourque pour qui la question du Québec se présente sous la forme symbolique de la tripartition canadienne, québécoise et amérindienne, dans Gilles Bourque, « Gérard Bouchard, *La nation québécoise au futur et au passé*, Québec, Département de sociologie, Faculté des sciences sociales, Université Laval, vol. 41, n° 3, 2000, p. 605-607.

s'agit pas d'accentuer le nationalisme québécois en perpétuant les mythes fondateurs, mais d'insister sur la polyphonie propre au Québec, révélant cette singularité dans la différence. Le recours à la citation permet à l'écrivain d'exprimer ses positions somme toute politiques et idéologiques quant aux questions de l'identité québécoise et du nationalisme qui en découle.

L'extrait consacré à Jean-Marie Adiaffi¹⁴⁹ (BB: 398-399), contrairement aux deux autres, n'est signalé par aucun signe typographique. Ce qui l'apparente à une « citation intégrée » que Gignoux ne classe point sous la rubrique de l'intertextualité, mais dans la « réécriture intertextuelle ». Cette utilisation est semblable à celle que la théoricienne retrouve chez Claude Simon et qu'elle qualifie d'« utilisation subversive de la réécriture intertextuelle¹⁵⁰ », car si quelques indices (nom de l'auteur, titre de l'œuvre) mettent le lecteur sur la voie, la citation est loin d'être évidente à reconnaître. Le lecteur doit être suffisamment familier avec *D'éclairs et de foudres*¹⁵¹ de l'écrivain ivoirien pour savoir que « Étranger¹⁵² » est plutôt un extrait du long poème et non

¹⁴⁹ Le nom de cet écrivain, scénariste, cinéaste et critique littéraire, enseignant ivoirien est écrit ainsi dans le roman : jean-marie adiaffi.

¹⁵⁰ Anne Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 137.

¹⁵¹ *D'éclairs et de foudres* de Jean-Marie Adiaffi est un poème dont l'écriture s'inspire de la culture de l'auteur. On y retrouve un foisonnement de formes génériques: le récit proche du conte, le langage théâtralisé, les proverbes, pour ne citer que ceux-là. Cette poéticité innovatrice est doublée d'une verve à la fois revendicatrice et humaniste. Cette idée est confirmée par Afanko Yannick Olivier Bedjo: « *D'éclairs et de foudres* est une innovation poétique cherchant à confondre écriture et oralité. Mais au-delà de ce projet poétique, Adiaffi ne manque pas d'exprimer une forme de contestation des ordres établis et de manifester une forme de liberté intellectuelle anarchiste détachée des dispositions sociales réfractaires établies, et qui, pour lui, ne sont pas parvenues à la pleine réalisation de l'homme ». Dans son analyse, il montre que ce poème est une œuvre au carrefour des genres. On y retrouve la prose poétique et les vers libres, de nombreuses structures narratives qui font intrusion par sauts dans le texte poétique, des structures et des signes de théâtralité, des ressources de la tradition orale, comme le mythe, les proverbes, les devinettes. Ceux-ci sont introduits dans le texte par transposition et se font de différentes manières: permutation des registres, suspension irrégulière, la disjonction orthographique, les techniques rythmiques répétitives, la séquence actantielle réitérative, le rythme textuel, dans « Hybridation et transposition générique dans *d'éclairs et de foudres* d' Adiaffi: une marque de la poéticité oraliste », *Éthiopiennes* n° 89, *Littérature*, 2012, [En ligne], <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1842>, consulté le 8 mai 2017.

¹⁵² Le poème « Étranger », extrait *D'éclairs et de foudres*, reprend une caractéristique fondamentale de la culture africaine qui est l'hospitalité. Dans un élan lyrique, le narrateur exprime son vœu de servir l'humain. Aussi il invite l'homme (noir, africain peut-être, en tout cas différent de par sa culture), à cheminer avec lui dans la recherche du bonheur et de la liberté. Pour atteindre cet objectif, ils doivent se mettre au-dessus de la misère apparente, le matérialisme destructeur, pour entrer dans un monde

l'une de ses œuvres à part entière. En outre, le lecteur n'a pas d'indication du début et de la fin de la citation. Il est également difficile pour le lecteur cultivé de se souvenir précisément du contexte où la citation s'insère et de constater les modifications que Victor-Lévy Beaulieu lui a fait subir. Un tel jeu de cache-cache, signalé par la référence, est reproduit dans *Bibi* qui se pose davantage comme la suite d'un roman antérieur. L'allusion à *La jument de la nuit* apparaît de manière éparse et n'attire pas l'attention du lecteur sur ce texte de Beaulieu déjà paru. La référence devient la métaphore de l'écriture de *Bibi* dans la mesure où le roman intègre subtilement *La jument de la nuit* de telle sorte que seul le lecteur cultivé puisse déceler l'intertexte. Il s'agit d'une métaphore de subversion des formes antérieures de l'écriture de Beaulieu. Précisément, le roman *Bibi* s'inscrit dans un vaste mouvement de remise en cause de l'esthétique de Victor-Lévy Beaulieu, en ce sens que celui-ci a fréquemment entrepris un dialogue avec d'autres écrivains dont Joyce, Kafka, Kerouac et bien d'autres. Mais, *Bibi* est une première, car il établit un dialogue avec sa propre œuvre. On y décèle une envie de passer à une autre phase de l'écriture, celle de critique littéraire. Notons que le romancier est déjà connu pour ses prises de position sociales et il réitère cette fonction dans *Bibi*. Ce dialogue avec lui-même le place dans le rôle de critique littéraire et pour cause : « la meilleure critique de n'importe quelle œuvre vient de l'écrivain ou de l'artiste créateur qui accomplit l'œuvre suivante, et ne vient pas, ne vient jamais des jeunes hommes qui disent des généralités sur l'auteur¹⁵³ ».

Du côté de l'écrivain, la citation intégrée témoigne de l'importance du modèle de Jean-Marie Adiaffi. *Bibi*, tout comme *D'éclairs et de foudres*, est remarquable par le foisonnement de genres littéraires convoqué au sein du récit. On y retrouve le

simple, un monde de bonheur réel, qui s'exprime dans des choses aussi simples que manger et boire à satiété. L'altérité est importante dans ce voyage vers le bonheur et l'amour dans la mesure où elle permet de se découvrir individuellement et mutuellement à travers l'autre.

¹⁵³ Pound cité par Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 174.

théâtre, la poésie, le conte. Du coup, l'œuvre demeure comme celle de Adiaffi, inclassable. Comme le souligne Caroline Monpetit, Victor-Lévy Beaulieu avait lui-même sous-titré son œuvre à la première parution du mot « (mémoires) » soutenant que la notion même de roman est dépassée: « on ne vit plus dans un monde linéaire, et qu'il est dépassé de raconter une histoire de façon linéaire¹⁵⁴ ». Il choisit alors de promener le lecteur dans un univers narratif aux formes d'écriture variées, comme a su si bien le faire Jean-Marie Adiaffi. Sur le plan de la présentation des titres de chapitres de *Bibi*, on a une alternance répétitive des titres et des parenthèses, comme nous pouvons le constater dans ce tableau:

Chap	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Début	((ME DIS	((((ME DISAIS	((((M E DIS	(((((ME DISAIS	(((((M E DIS	(((((ME DISAIS	((((M E DIS	((((ME DISAIS	((ME DIS ME DISAI S ME DIS
fin	ME DIS))	ME DISAIS)))	ME DIS))))	ME DISAIS)))))	ME DIS)))))	ME DISAIS)))))	ME DIS))))	ME DISAIS)))	ME DIS ME DISAI S ME DIS))

Tableau 1: présentation des structures verbales dans les discours indirects de Bibi

C'est cette technique rythmique de permutation et de répétition pratiquée dans *D'éclairs et de foudre* que Victor-Lévy Beaulieu greffe à son roman. Cette fantaisie est reportée dans le récit et on observe dans chaque chapitre des passages entre parenthèses dont le nombre correspond au nombre initial observé au sein des titres. Aussi, dans le premier chapitre, ces passages sont encadrés de deux parenthèses, trois au deuxième chapitre et ainsi de suite. On observe aussi des « disjonctions orthographiques » : des phrases en italique (BB: 28, 29, 30), des noms de personnes ou de lieux tantôt avec majuscule, tantôt avec minuscule. C'est donc d'une subversion

¹⁵⁴ Victor-Lévy Beaulieu, cité par Caroline Monpetit, « Le roman-mémoires de Victor-Lévy Beaulieu », *op. cit.*, n. p.

des normes des formes littéraires dont il est question dans *Bibi*, fondée entre autres sur « la fictionalisation » et « la falsification ». Par conséquent, Beaulieu s'insurge contre les institutions littéraires. De toute évidence *Bibi* n'est pas qu'un roman, comme on le signale sur la première de couverture. Force est de constater que l'auteur de *Bibi* a détourné l'attention sur l'esthétique n'zassa¹⁵⁵ qu'il a si bien exploitée dans le récit pour la focaliser sur « Étranger », poème qui porte sur l'amour et la liberté procurée par l'altérité. Cette réorientation pourrait être une reconnaissance filiale si on ne retrouvait pas au niveau thématique une certaine contradiction. En effet, d'une part, le narrateur de *Bibi* se sent interpellé par ce signe que lance Adiaffi. Il déclare: « On dirait que ce poème, intitulé *étranger*, s'adresse à moi » (BB: 398) ou encore « venu d'abidjan ce poème a été écrit assurément pour moi » (BB: 399). D'autre part, il oppose une résistance au franchissement de la ligne invisible qui sépare le soi de l'autre. Après le cheminement africain aux côtés de Calixthe Beyala, il déclare: « Une seule autre nuit comme celle d'hier et je ne serai plus un homme enragé parce que, de toutes les nuits, ça serait la dernière, je pourrais m'en retourner aux trois-pistoles et reprendre une routine que j'applique avec une rigueur de fer » (BB: 399); déjà à Paris, il avait été envoûté par la danse initiatique d'Abé Abebé mais la scène s'est terminée par la sodomisation de ce dernier dans la mesure où il avait les yeux semblables à

¹⁵⁵ Nous retenons la définition donnée par Roger Tro Deho: « Dans la langue de l'auteur, le terme *n'zassa* appartient au vocabulaire de la couture. Il désigne « un pagne africain, une sorte de tapisserie qui rassemble, qui récupère des petits morceaux perdus chez les tailleurs pour en faire un pagne multi-pagne, un pagne caméléon qui a toutes les couleurs, qui a plusieurs motifs ». Dans le contexte de la création littéraire, le *n'zassa* apparaît alors comme la métaphore indiquée pour se référer à un texte qui, à l'instar du conte oral africain, rassemble harmonieusement des genres littéraires aux formes, poétiques et fonctions différentes. À l'image du tailleur qui compose son pagne *n'zassa* au hasard des morceaux de tissus récupérés, le créateur de l'œuvre littéraire *n'zassa* recourt, au gré de son inspiration et de ses intentions esthétiques et idéologiques, aux genres constitutifs de sa compétence artistique. Il aboutit, selon l'expression d'Adiaffi, à un « genre sans genres » qui s'affranchit audacieusement de la triade générique classique : roman, poésie, théâtre, dans « La littérature orale et la rhétorique du mensonge dans *Silence, on développe* de Jean-Marie Adiaffi », *TRANS*, n. p., [En ligne], 2009, mis en ligne le 06 février 2009, URL : <http://trans.revues.org/296> ; DOI : 10.4000/trans.296, consulté le 12 mai 2017.

ceux de Judith. Dans le même sillage, il ne se reconnaît pas dans l'enfant atteint comme lui de poliomyélite que lui présente Calixthe Beyala. Toute dynamique qui le rapproche du Noir se solde par l'indifférence ou la haine. Le roman signe donc l'impossibilité du dialogue avec l'autre. Qui plus est, le narrateur est conscient de sa supériorité et de sa suffisance. Voici l'image qu'il donne de sa personne: « Je crois que je n'ai jamais eu de grands besoins à satisfaire. Je me suis toujours entendu plutôt bien avec moi-même, ce qui m'a dispensé de l'obligation de m'entendre avec les autres » (BB: 274-275). Ainsi, faire croire que l'Éthiopie est un lieu d'espoir et dire « je naîtrai peut-être une nouvelle fois. L'homme vieillissant y retrouvera peut-être son fond de penouil¹⁵⁶ » (BB: 285) relève de la contrevérité.

Une autre citation et non la moindre dans le récit est celle de Aimé Césaire, auteur martiniquais et reconnu comme l'un des pères de la négritude. Dans le dialogue avec l'autre, Beaulieu a choisi un extrait de son œuvre poétique intitulée *Cahier d'un retour au pays natal*¹⁵⁷ :

*Faites-moi rebelle à toute vanité
mais docile à son génie
comme le poing à l'allongée du bras!
Faites-moi commissaire de son sang.
Faites-moi dépositaire de son ressentiment,
Faites de moi un homme de recueillement.
Mais faites aussi de moi un homme d'ensemencement.* (BB: 407)

Sur le plan typographique, la citation est en italique et moins dense que les précédentes. Elle est regroupée en une seule strophe et l'œuvre dont elle est extraite n'est pas signalée. La citation a une parenté avec la conception que le narrateur

¹⁵⁶ Il explique que le fond de penouil est une expression qui vient de sa grand-mère et qu'on retrouve son fond de penouil lorsqu'on atteint la sincérité (BB : 285)

¹⁵⁷ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1968.

écrivain a de son rôle, comme en témoigne cet énoncé: « Il me semble que c'est aussi ce que dit Aimé Césaire dans ce poème que j'ai sous les yeux ». La citation souligne la culture littéraire du narrateur, et le poème est un livre de plus qui figure parmi ses lectures. En tant que phénomène intertextuel, la citation permet la caractérisation du personnage :

« par la référence qu'un personnage peut faire à une œuvre, la narration, mettant en scène ses lectures, précise, par exemple, sa psychologie, ses hantises, ses obsessions, mais aussi son savoir, ses compétences culturelles et par là même d'un point de vue sociologique, son appartenance à un milieu donné¹⁵⁸ ».

Dans cette reprise du texte par la citation que le narrateur tire du poème de Césaire surgissent uniquement les vers qui traduisent sa pensée, situant le propos de l'écrivain martiniquais dans une filiation avec lui-même. Si Césaire est un modèle, c'est parce qu'il a su par la poésie exprimer subtilement des désirs, des obsessions, une vision du monde, une idéologie qui s'avèrent analogues à celles de l'auteur. Dans le roman, on retrouve des passages qui illustrent la relation du narrateur à sa race et à l'écriture. Il s'identifie d'abord à un homme d'action : « Moi, je ne suis pas comme les autres, je suis venu au monde pour créer, pour rêver, je suis venu pour connaître vraiment ce que le mot passion veut dire » (BB: 103). Or, cette passion, il l'a greffée à l'amour de sa race:

Une race, un peuple, une nation, aliénés et trop velléitaires pour secouer les chaînes de ses colonialismes- ce kebek de toutes mes passions, ce kebek de mes seules passions, ce kebek épuisant mais ce kebek que je n'ai jamais pu abandonner: si je l'avais fait, c'est moi-même que j'aurais abandonné, c'est ma rage que j'aurai trahie, c'est même ma mort à venir que j'aurais rendue honteuse. (BB: 29).

¹⁵⁸ Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.* p. 84.

On voit ici que l'écrivain, tout comme Césaire l'a fait, chante son appartenance à sa terre, son rapport consubstantiel au Québec, ce Québec qui est l'alpha et l'oméga de sa vie.

Reste que l'auteur de *Bibi* se sent frustré parce que, malgré les « soixante-dix ouvrages », la communion avec ce peuple qu'il aime tant est restée superficielle, voire inexistante. Jacques Pelletier observe que l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu est « tenue à distance, si non boudée par la critique universitaire » qui a tendance à la considérer « comme l'expérience frustrée, primaire et sauvage d'un écrivain sans finesses et sans manières¹⁵⁹ ». Rejeté, méprisé par les siens, il exprime au moyen de la fiction la mélancolie et le défaitisme: « (((Pas de véritable histoire, les mots ne prolongent rien, et surtout pas eux-mêmes))) » (BB: 43). Beaulieu avait déjà exprimé ce pessimisme dans un échange avec Jacques Pelletier : « Personnellement, j'ai l'impression que je n'ai plus de fonction sociale en tant qu'écrivain puisque la fonction traditionnelle n'existe plus. Alors, ce n'est pas facile. Actuellement, il me semble qu'il n'y a pas de fonction sociale pour l'écrivain. Il n'y a pas de fonction tout court, pour l'écrivain¹⁶⁰ ». Le romancier réitère donc cet engagement, conscient de l'indifférence des siens, et de l'inutilité de son acte. Hanté à la fois par le défaitisme et l'espoir, le narrateur de *Bibi* se demande : « pourquoi ne pas laisser tomber? - parce que personne s'en apercevrait, comme personne ne sait que j'existe vraiment: tant d'indifférence, il faut bien s'y opposer même si ça ne mène à rien » (BB: 43). La reprise d'un fragment du poème de Césaire désigne par métonymie cet engouement de l'écrivain qui est négligé, incompris, mais positif et qui veut bien assumer publiquement son rôle de représentant. Il s'agit aussi d'une main tendue à son peuple dont la reconnaissance et la confiance sont nécessaires pour l'action. Somme toute, cette citation empruntée à

¹⁵⁹Jacques Pelletier, « Victor-Lévy Beaulieu, l'intertexte généralisé », *op. cit.*, p. 7.

¹⁶⁰*Idem*, « Victor-Lévy Beaulieu, écrivain professionnel », *op. cit.*, p. 181-182.

Césaire est un prétexte que Beaulieu utilise pour demander l'onction de son peuple. De manière métaphorique, la citation permet à Beaulieu de réaffirmer sa québécoisité.

II.1.2 La plurivocité dans la représentation de l'Afrique par les références

L'autre aspect du dialogue avec l'autre dans *Bibi* concerne cet échange, à la manière d'un dialogue, entre les références et le texte nouveau de Beaulieu. Tout d'abord, il importe de cerner la notion de référence dont le sens ne fait pas toujours l'unanimité. Or, la référence est souvent assimilée à l'allusion. Antoine Compagnon soutient que ces deux formes ne sont que des cas particuliers de la citation: « Il n'opère pas la distinction terminologique fondamentale entre les unes et les autres: il ne s'agit pour lui que de modalités différentes de la citation¹⁶¹ ». Tel n'est pas le cas pour Piégay-Gros qui, tout en reconnaissant que les deux notions sont très proches, les distingue: « comme la citation, c'est une forme explicite de l'intertextualité, mais elle n'expose pas le texte auquel elle renvoie. C'est une relation *in absentia* qu'elle établit, c'est pourquoi elle est privilégiée lorsqu'il s'agit simplement de renvoyer le lecteur à un texte, sans le convoquer littéralement¹⁶² ». Gignoux complète cette définition de la référence en apportant un éclairage additionnel: « on admettra de nommer 'référence' le fait de donner le titre d'une œuvre et/ou le nom d'un auteur auxquels on renvoie, qui accompagnent ou non, une citation¹⁶³ ». La référence renvoie au texte cité donc essentiellement soit par le nom de l'auteur ou des personnages, le titre de l'œuvre, sans mention de la citation. Elle peut être une phrase caractérisant un genre, un style, ou un type particulier. Dans cette partie, nous allons non seulement identifier les références pour mettre en relief la coprésence textuelle, et donc le dialogue avec l'autre, mais nous allons décrire également le rapport que ces références entretiennent avec *Bibi*.

¹⁶¹ Anne Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 58.

¹⁶² Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 48.

¹⁶³ Anne Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 59.

L'une des références qui est utilisée par Beaulieu concerne les *Impressions d'Afrique*¹⁶⁴ de Raymond Roussel, écrivain, dramaturge et poète français. De genre théâtral, cette œuvre ne crée pourtant pas de rupture avec le texte enchâssant. La pièce en elle-même est la réécriture par son auteur du roman de même titre dans le but de le rendre visible pour son lectorat. En entrant en dialogue avec la pièce de Roussel et non avec le roman du même titre qui l'a précédé, l'auteur attire l'attention sur l'indifférence que manifeste un public face à une représentation exotique. Une telle indifférence est à mettre en parallèle avec celle du narrateur québécois de *Bibi* qui n'éprouve pas l'envie de regarder la représentation de ladite pièce. Ce désintérêt est, il nous semble, le signe du rejet des écrits d'ailleurs et, dans ce cas précis, de la littérature française. Cette déclaration de Victor-Lévy Beaulieu, reprise par Jacques Pelletier, parle de la littérature québécoise publiée jusque dans les années 1970 et qui consistait à rechercher le succès en passant par la littérature de l'autre:

Ce pays des mimes. Ce pays qui avait longtemps été le pays des mimes, de la reproduction, dont le champ culturel était de partout mais fort rarement de lui. Ce pays sans prêtres et sans guerriers, flottant dans les mots des autres, ne trouvant les siens que par d'étranges recours. Ce pays trop longtemps perroquet. Ce pays qui se niait pour ne pas produire des héros. [...] Ce pays dont le destin serait peut-être de ne jamais arriver à son langage, se condamnant de lui-même à la répétition, à tout ce qui déjà était et qui ne pouvait que produire de l'insignifiance¹⁶⁵.

Au lieu de s'investir dans un univers littéraire qui ne lui correspond pas, l'écrivain devrait se tourner vers celui de son pays. Audet va plus loin, comme l'indique Christiane Lahaie, et voit « l'ailleurisme » « comme s'il s'agissait là d'une maladie, d'un cancer qui viendrait ronger la pureté et l'intégrité du corpus littéraire

¹⁶⁴ *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel présente le sacre de Talu VII, roi du Drelchkaïf dans un pays imaginaire d'Afrique, nommé Ejur. le paquebot Lyncée a fait naufrage près des côtes africaines. L'équipage, dont le narrateur, est capturé par l'armée de l'empereur. Pour meubler le temps avant leur libération, les naufragés préparent une série de numéros pour un spectacle qu'ils intitulent le gala des incomparables.

¹⁶⁵ Michèle Le Risbé « Situation de l'écrivain québécois en 1976 », dans *Victor-Lévy Beaulieu, un continent à explorer, op. cit.*, p. 376-377.

québécois¹⁶⁶». Pour Victor-Lévy Beaulieu, comme pour la plupart des écrivains originaires du Québec, la réalité québécoise doit être au centre des fictions issues de ce territoire. Tout en soutenant cette verve nationaliste, Beaulieu se livre dans *Bibi* à la représentation de l'Afrique et il met en pratique ce qu'il critique tout haut. On note ainsi un déphasage entre ce qu'il prône et ce qu'il fait, alors que l'auteur oscille entre l'élan nationaliste et l'ouverture à l'altérité. La seule explication plausible de cette contradiction serait, comme nous l'avons vu avec Raymond Roussel, le désir de rendre visible son roman antérieur et non de faire une représentation de l'Afrique.

Une autre référence qui apparaît dans le roman est celle des *Guerriers nus* de Christian Bader¹⁶⁷:

Les guerriers nus que ça s'intitule, et une photographie nous en montre deux, mais on ne peut pas savoir si réellement ils sont nus, puisque l'image ne montre que le haut de leur corps; deux crânes rasés l'un arborant une étrange perruque rousse et l'autre un large bandeau dans lequel une longue plume d'oiseau a été insérée; les lobes des oreilles sont si grands qu'on ne voit d'abord qu'eux, puis ces nez épatés, ces faces peinturlurées de petits cercles blancs et l'autre de grands traits verticaux; les bras dressés tiennent des lances de bois qui ressemblent à de longues broches à tricoter; les guerriers ont visiblement pris la pose et peut-être leur a-t-on demandé de montrer cet air belliqueux et arrogant qui les singularise. (BB: 403)

En outre, la lecture paratextuelle vient enrichir le sens qu'on pourrait conférer au roman de Bader. L'hypothèse de sens émise par sa lecture est une description subjective, problématique et hyperbolique. Notons que le paratexte choisi par le narrateur est bien un paratexte éditorial, dont le but principal est de louer l'œuvre, d'en faire la publicité. Par contre, il ressort de sa lecture une connotation négative

¹⁶⁶ Christiane Lahaie, « Écrire l'ici ou l'ailleurs? », *Québec français*, n° 112, 1999, p. 78-80, [en ligne], <http://id.erudit.org/iderudit/56260ac>, consulté le 16 mars 2017.

¹⁶⁷ Christian Bader, diplomate passionné d'ethnologie et de linguistique, a traversé le territoire des Chai et des Tirma, ces « guerriers nus » dont les femmes ornent leurs lèvres de larges plateaux. Sur cette terre inconnue du sud-ouest de l'Éthiopie, une quarantaine de peuples nomadisent avec leurs troupeaux, subsistent d'agriculture sur brûlis et s'affrontent parfois aux cours de sanglantes razzias. *Les guerriers nus* retrace, sous forme de récit témoignage, cette expédition qui a permis d'établir les premiers contacts avec les tribus des Chai, des Tirma, des Baalé dans le sud-ouest de l'Éthiopie.

dans la mesure où le paratexte participe à la constitution de l'horizon d'attente du lecteur sur lequel se fondera par la suite l'interprétation du texte : « une image pareille, ça ne vous incite guère à visiter la vallée de l'Omo » (BB: 284). La référence a alors une fonction critique dirigée contre l'éditeur qui choisit une image et un titre ne concordant pas avec l'esprit que l'auteur assigne à son texte. Voici un passage dans lequel le roman de Bader fait une présentation des guerriers de la vallée de l'Omo: « Les jeunes guerriers passent une bonne partie de leur temps à se livrer, par jeu, à des simulacres de duels à l'aide de bâtons de bois poli d'une longueur variable (de 2 mètres à 2,60 mètres), dont l'extrémité est sculptée en forme de phallus et qui sont appelés *donga*, au pluriel *dongen*¹⁶⁸ ». Il ajoute : « Le duel au *donga* fait également fonction de cérémonie d'initiation ; il permet aux jeunes hommes appartenant à la classe d'âge des *tegai* de devenir des adultes ou, plus précisément, d'accéder à la classe d'âge des *rora* ou 'anciens'¹⁶⁹ ». Au contraire, ce que l'on observe sur la première de couverture, nous dit le narrateur de *Bibi*, ce sont: « deux guerriers nus à la mine patibulaire, tout leur corps peint ou tatoué, de gros nez épatés, des lèvres épaisses, de longs anneaux dans les oreilles ». (BB: 284) Bref, l'image est une déclinaison de l'Afrique sous l'angle de la violence et de la négativité. Le narrateur déplore également l'absence de « femmes à la bouche déformée par des énormes plateaux dont elles se servent pour se donner les lèvres de monstrueuses » (BB: 284), qui dans le roman de Bader et dans la réalité éthiopienne est une caractéristique culturelle et un objet d'attraction de la vallée de l'Omo. Il y a donc une contradiction entre le paratexte et le texte.

Voilà donc un signal d'avertissement au lecteur devant se méfier des textes publicitaires qui accompagnent les œuvres, car ils peuvent être en discordance avec le

¹⁶⁸ Christian Bader, *Les guerriers nus*, op. cit., p. 116.

¹⁶⁹ *Idem*, p. 118.

contenu narratif du roman. Cette vision critique du monde éditorial est tout aussi présente dans *Bibi* à travers les déboires du narrateur-écrivain Bibi/Abel Beauchemin en France, avec les éditions Hachette et Larousse. On pourrait donc affirmer qu'au lieu de représenter l'Afrique, l'auteur règle ses comptes avec les maisons d'édition. Cette situation n'est pas aussi sans rappeler les multiples critiques que Victor-Lévy Beaulieu a adressées au rôle de l'édition et des publicités qui sont un frein à la promotion de la littérature et de la culture québécoise. Voici ce qu'en dit Michèle Le Risbé:

À ce sujet, une critique de l'ensemble de la société et des valeurs qu'elle promet par le biais du petit écran, de la publicité et même au travers de son système d'éducation où la culture et l'histoire perdent du terrain au profit du marketing et de la productivité. Beaulieu dénonçait déjà cette indifférence et cette complaisance pour la facilité et l'appât du succès au détriment de la culture dans les textes publiés au cours des mêmes années dans des revues et des quotidiens montréalais¹⁷⁰.

Beaulieu se dissimule derrière les références pour régler ses comptes, mais aussi pour exprimer ses inquiétudes face à l'édition étrangère.

Outre des écrivains occidentaux, Beaulieu incorpore à son récit des références à des auteures africaines, si l'on songe à Calixthe Beyala¹⁷¹, une romancière camerounaise. Voici comment le narrateur parle de cette dernière : « Je connais la romancière qui a écrit *C'est le soleil qui m'a brûlée*, que je dis. C'est un bon livre, m'a-

¹⁷⁰ Michèle Le Risbé, *op. cit.*, p. 370-371.

¹⁷¹ Calixthe Beyala est une écrivaine franco-camerounaise qui est l'auteure de plusieurs romans. Son premier ouvrage est *C'est le soleil qui m'a brûlé* publié en 1987 (Paris, Stock). Elle a reçu plusieurs distinctions: le Grand Prix Littéraire de l'Afrique Noire en 1994 pour *Maman a un amant* (Paris, Albin Michel, 1993), le prix François-Mauriac de l'Académie française, ainsi que le prix Tropique pour *Assèze l'Africaine* (Paris, Albin Michel, 1994), le Grand Prix du roman de l'Académie française en 1996 pour *Les Honneurs perdus* (Paris, Albin Michel, 1996) et le Grand Prix de l'Unicef en 1998 pour *La Petite Fille du réverbère* (Paris, Albin Michel, 1998). Elle est chevalier des arts et des lettres en 1997 et aussi chevalier de la Légion d'honneur en 2010. Elle est reconnue comme fervente militante en faveur des droits des femmes et ceux des minorités visibles, et elle mène la lutte contre le sida. On l'a déjà accusée de plagiat.

t-il semblé, quand je l'ai lu. (BB: 125). Le livre de Beyala est un roman¹⁷² au titre évocateur, qui présage une œuvre autobiographique au discours féministe discutant la question de la différence. Sous forme d'une écriture intime, l'auteure présente le parcours d'une jeune Africaine qui rend compte de la domination masculine et de l'asservissement des femmes aux hommes. Mais *Bibi* ne mentionne rien en ce qui concerne son contenu, ni en quoi ce livre peut être instructif. Par effet de miroir, le titre renvoie à la situation du narrateur qui raconte son histoire et se proclame « un nègre blanc » dans un univers de références qui est le Québec. Il n'est d'ailleurs pas le seul à en parler. Il cite entre autres le texte de Pierre Vallières:

Nous sommes les nègres blancs de l'Amérique, a écrit l'un de nos plus grands écrivains engagés, Pierre Vallières. Et bien que blancs, nos rois nègres sont vraiment des rois nègres, qui vendraient leur mère juste pour obtenir un peu de ce pouvoir anglo-saxon qui contrôle pour lui-même la richesse. (BB: 262)

Se proclamer « nègre blanc » ou dire que c'est le soleil qui m'a brûlé est un signe d'auto-avilissement et un désir de légitimation du moi par l'autre. *Bibi*, tout comme *C'est le soleil qui m'a brûlée*, pose le problème lié à l'identité et à l'infériorité. C'est donc un clin d'œil que l'auteur adresse dans *Bibi* au sujet du nationalisme québécois, faisant de la représentation de l'Afrique un sujet secondaire. Le référent a pour but d'orienter la visée du roman qui est de traduire la situation des Québécois et du Québec dans le Canada.

Bibi fait également allusion à d'autres figures significatives de la littérature africaine féminine: « je ne connais pas grand-chose. Quelques œuvres des écrivains

¹⁷² *C'est le soleil qui m'a brûlée* raconte l'histoire d'Ateba, une jeune fille de dix-neuf ans, vivant au QG, un quartier pauvre de la ville d'Awu, en Afrique. Abandonnée par sa mère, elle est recueillie et élevée par sa tante, une marâtre despotique, mais assujettie comme toutes les autres aux volontés et caprices des hommes. Aux prises avec cette société phallocratique et malgré son questionnement par rapport à la soumission invétérée des femmes au joug masculin, Ateba sera aussi séduite par l'un de ces hommes. Et durant cette expérience, elle découvrira ces dieux déçus, veules, pitoyables ou violents. Des soleils qui, au lieu de donner la vie, brûlent plutôt les êtres. Ateba va donc se laisser brûler par tous ces soleils et à tous les feux (du désir, de la coutume et des traditions) les plus oppressifs pour se découvrir elle-même. Elle prend enfin conscience que ce qu'elle veut et ce qu'elle aime, comme toutes les femmes d'ailleurs, c'est la douceur.

comme *Le baobab fou* de Ken Bugul, *Le fort maudit* d'Aoua Keïta, et *femme d'Afrique* de Mariama Bâ » (BB: 134). Nous remarquons la fragilité de l'intertexte africain chez Beaulieu car *Le fort maudit* est un roman de Nafissatou Niang Diallo et non d'Aoua Keïta, une militante qui n'a produit qu'une seule œuvre de facture autobiographique¹⁷³. Quant à Mariama Bâ, elle est l'auteure d'*Une si longue lettre*¹⁷⁴. Cependant, une telle déclaration ne se contente pas de jeter un pont entre l'auteur et sa bibliothèque. Les figures féminines choisies et les œuvres évoquées s'inscrivent dans une stratégie délibérée. Dans *Bibi*, Beaulieu incorpore des pratiques stylistiques et des procédés d'écriture prisés par des auteures africaines. Que l'on songe à l'autobiographie qui est un genre pratiqué par ces écrivaines. Il s'agit, comme le dit Johanne Desnoyers, d'une autobiographie différente du pacte autobiographique et de l'écriture du soi à l'occidental. Ce qui fait sa spécificité, c'est d'« accorder en général une place importante autant à l'individu qu'à la société ». La critique ajoute : « Le fait d'allouer une large place à la vie familiale et sociale et très peu à une personne particulière affirmant son individualité ou son originalité (comme c'est souvent le cas dans

¹⁷³ C'est Aoua Keïta qui a écrit *Femme d'Afrique. La vie d'Aoua Keïta racontée par elle-même* (Paris, Présence africaine, 1975). Johanne Desnoyers commente le roman : « Aoua Keïta a écrit son autobiographie en 1975. L'intérêt de cet ouvrage est de présenter à la fois le destin exceptionnel de cette sage-femme aux multiples facettes et l'histoire du Mali pendant la période coloniale qui a précédé les indépendances. En liant ainsi son destin à celui de son pays, elle se présente comme une actrice historique qui a joué un rôle dans le devenir de son peuple. Le témoignage d'une femme de la première génération des Africaines scolarisées, militante de l'Union soudanaise du Rassemblement démocratique africain (USRDA), est une source plutôt rare qui peut offrir une vision nouvelle de cette période. Ce récit permet d'arriver à une compréhension plus complète de l'expérience historique vécue par des militants de la base [...] Les changements qui ont affecté la vie d'Aoua Keïta, sa famille et la société dans laquelle elle vivait, sont présentés dans une perspective éminemment politique mais ils sont également abordés d'un point de vue féminin ». Voir Johanne Desnoyers, « Histoire des femmes au Sénégal et au Mali et processus de modernisation. Itinéraires et aspiration de la première génération de femmes lettrées », mémoire de maîtrise en histoire, Québec, Université Laval, juin 2000, p. 95.

¹⁷⁴ Mariama Bâ est l'auteure d'*Une si longue lettre* qui paraît initialement en 1979 (Paris, Le serpent à plumes, 2001). Il s'agit d'une correspondance entre deux femmes, qui évoque la condition difficile des femmes en Afrique. La douleur de Ramatoulaye lorsque son mari prend une seconde épouse après vingt-cinq ans de mariage traduit le drame des femmes africaines confrontées à la phallocratie.

l'autobiographie occidentale); il ne se donne pas comme la marque d'une voix unique et exceptionnelle mais bien plutôt comme la voix d'un représentant, d'un délégué¹⁷⁵».

Dans l'extrait inaugural de *Bibi*, le narrateur déclare: « Pourquoi je me trouve dans cet hôtel miteux à la périphérie de Libreville, moi bibi? » (BB: 9). Il est clair que l'histoire du roman est celle de Bibi désigné comme le narrateur, Abel Beauchemin. Ce fait est d'autant plus intéressant que le titre *Bibi*, selon Marc Larouche, est un mot enfantin qui veut dire « moi ». Ce moi peut être perçu de deux manières : moi, c'est le narrateur, et également la face cachée de l'auteur qui semble vouloir montrer sa présence derrière ce dialogue avec l'autre. Lors d'une entrevue, Beaulieu confie d'ailleurs que « de grands passages sont autobiographiques¹⁷⁶ ». C'est cet esprit de témoignage présent dans *Le baobab fou* de Ken Bugul¹⁷⁷ qu'on retrouve dans *Bibi*. On note de longs passages consacrés à la vie de famille (au sujet du père, de la mère, des frères) dans le prolongement des écrits de Mariama Bâ; sont abordées les questions d'engagement politique ou de justice sociale au sens de l'œuvre de l'activiste Aoua Keïta ou encore du *Fort maudit*¹⁷⁸. *Bibi* est un tout dans lequel Beaulieu conjugue avec le dire de ces auteures africaines, intégrant les nuances apportées par chacune d'elles au genre autobiographique. Il est vrai que ce jeu intertextuel permet de réinvestir dans *Bibi* les thèmes érigés depuis ses premières œuvres et de maintenir

¹⁷⁵ Johanne Desnoyers, *op. cit.*, p. 92.

¹⁷⁶ Marc Larouche, « VLB se livre dans *Bibi* », *Le Soleil*, « Arts et spectacles », 30 août 2009, n. p, (En ligne), <http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts-et-spectacles/livres/200908/29/01-897096-vlb-se-livre-dans-bibi.php>, consulté le 7 novembre 2015.

¹⁷⁷ Nous nous inspirons ici du résumé qu'en donne Johanne Desnoyers : *Le baobab fou*, titre du livre de Ken Bugul, a été publié en 1982, dans la collection *Vies d'Afrique* chez les Nouvelles éditions africaines. Par la suite, il a été réédité en 1984 puis traduit en allemand et en anglais. La trame du récit retrace un itinéraire périlleux en Europe, ponctué de retour sur son passé. Sujet plutôt banal, mais l'intensité en fait une œuvre remarquable dont les qualités littéraires et émotionnelles ont été maintes fois constatées par les critiques littéraires.

¹⁷⁸ *Le fort maudit* raconte l'histoire de Thiane Sakher, marquée avant sa naissance comme quelqu'un d'exceptionnel. Son pays, le Baol qui est païen, est envahi et détruit par le Cayor qui est musulman. La rivalité entre les deux a des répercussions sur la vie des populations rurales. C'est elle qui vengera la destruction de sa famille et la défaite de son pays par l'armée de Fariba, le chef des Baol.

l'horizon d'attente du public québécois qui est le premier lecteur. Fin stratège, Beaulieu a mis en scène des positionnements que l'art lui a permis d'adopter au risque d'une lecture référentielle.

II.1.3 La bivocalité dans la représentation de l'Afrique par les allusions

L'évidence du dialogisme dans le roman de Victor-Lévy se trouve dans la présence de plusieurs allusions qui ne sont pas innocentes. Gérard Genette a retenu l'allusion comme manifestation de la coprésence intertextuelle. Si, comme nous l'avons vu, l'allusion se rapproche de la citation et de la référence, elle se distingue par sa discrétion et sa subtilité « une citation proprement dite n'est jamais que la preuve d'une érudition facile et commune, mais une belle allusion est quelques fois le sceau d'un génie¹⁷⁹ ». La critique ajoute avec Fontanier que « l'allusion consiste à faire sentir le rapport d'une chose qu'on dit avec une autre qu'on ne dit pas et dont ce rapport réveille même l'idée¹⁸⁰ ». Ainsi, l'allusion fait appel à la mémoire du lecteur et, en tant qu'effet de lecture, l'allusion peut être lue à divers degrés, tout comme il peut y avoir perte de l'intertexte par défaut d'une culture commune à l'auteur et au lecteur. Il est alors difficile pour les lecteurs de retenir les mêmes allusions ou de percevoir dans leur totalité celles qui sont présentes dans le texte. Nous n'avons pas la prétention de relever toutes les formes d'allusion qui interviennent dans la représentation de l'Afrique dans *Bibi*. Nous allons nous limiter dans ce travail à celles qui sont probantes et visibles.

L'allusion est présente dans *Bibi* à travers cette évocation de Werewere Liking qui apparaît sous deux noms distincts au sein du récit. D'une part, un enfant atteint de poliomyélite qui est sous la garde de Calixthe Beyala se nomme Werewere, d'autre

¹⁷⁹Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 52.

¹⁸⁰*Idem.*

part, le fonctionnaire que Bibi rencontre dans l'avion se nomme Wewere Liking. Cette double apparition d'indices invite donc le lecteur à s'attarder à cette figure emblématique du renouveau de l'esthétique du théâtre rituel¹⁸¹ qu'est Werewere Liking, d'autant que le narrateur ajoute des indices pour commenter le pays d'origine de l'auteure: « quand on porte le nom de wewere liking, j'imagine que ce doit être normal de parler tout le temps, parfois en français et parfois en anglais, car le Cameroun est un pays bilingue ai-je appris de calixthe békale » (BB: 390). Par ce jeu intellectuel, Beaulieu oriente le lecteur vers l'écrivaine camerounaise, mais il ne donne pas d'autres informations pouvant aider dans la caractérisation de cette fondatrice du Ki Yi M'Bock¹⁸². Pourtant, *Bibi* se termine sur un rite qui se rapproche du rite initiatique. En l'occurrence, la fin du roman met en relief ce théâtre-rituel dans la mesure où, au cours d'un rituel primitif, Bibi monte des escaliers qui mènent à un lieu de culte où se produit la rencontre avec Judith. La présence des symboles est aussi l'expression de ce théâtre rituel, à l'instar des yeux de Judith qu'on lui a enlevés à sa demande et qu'elle a fait couler dans une boîte de santal pour les donner à Abel. Selon la même perspective, la vallée de l'Omo en Éthiopie où se déroule cette dernière scène reprend toute sa valeur allégorique en tant que lieu des origines, où l'homme, pour renaître, doit y revenir afin de retrouver la source originelle.

Une autre allusion non négligeable concerne les treize tableaux que le narrateur découvre sur les murs de sa chambre d'hôtel. Tous ces tableaux ne sont pas décrits en détail. Quelques-uns seulement retiennent particulièrement son attention. Pour certains, le narrateur reprend intégralement le texte qui accompagne le tableau. C'est le cas de la plus grande gravure qui se trouve dans sa chambre et qui porte des indications géographiques : « un tout jeune homme de dix-sept ans que le continent

¹⁸¹ Il s'agit d'une nouvelle forme de théâtre nourrie des éléments de la tradition culturelle.

¹⁸² Il s'agit d'une compagnie de théâtre basée à Abidjan en Côte d'Ivoire.

nègre fascine aussitôt comme c'est raconté sous cette gravure » (BB: 119). L'allusion permet donc d'authentifier les repères géographiques du continent africain. Cela est d'autant plus plausible que ces renseignements sont factuels et ne peuvent souffrir d'aucune modification. Par contre, il laisse aussi parler son imagination à travers la description des tableaux qui rendent compte d'un contenu social. (BB: 117,121). Un de ces tableaux montre « des rois-nègres du temps des grandes puissances colonisatrices ». (BB: 9). On peut lire dans cette dernière affirmation trois allusions essentielles. La première, c'est l'allusion au nègre qui a valeur de syllepse. Au sens mélioratif, le mot renvoie au Noir et, au sens péjoratif, il renvoie à un être inférieur, subalterne. L'autre allusion et non la moindre est celle qui rappelle une partie de l'histoire de l'Afrique, marquée par la colonisation. Cette évocation permet de cerner l'intérêt du narrateur davantage fasciné par le phénomène de marginalisation et d'infériorisation de l'autre que par les différences liées à la couleur de la peau. Tout compte fait, des allusions se comportent comme une macrostructure contenant d'autres allusions. De manière métaphorique, elles ont un rapport avec la thématique du roman.

De cette analyse des allusions aux tableaux, il ressort que Beaulieu dans *Bibi* n'a fait que reproduire les représentations faites par ses prédécesseurs : autant les repères géographiques des espaces traversés par Du Chaillu ou son fils sont réels, autant le Cameroun, le Gabon, l'Éthiopie et la Vallée de l'Omo sont concrets. Les représentations sociales quant à elles ont subi des transformations en vertu d'une inflation verbale de sorte que l'auteur ou l'œuvre citée disparaît pour laisser place à un réseau d'images privilégiées par Beaulieu. Jacques Pelletier avait déjà constaté que chez cet écrivain prolixe du Québec les livres naissent des livres « générés par la lecture et l'appropriation des discours d'autrui, réinterprétés et réinscrits dans le corps

même de l'entreprise en cours sur le mode d'une expansion envahissante, recouvrant et submergeant tout ce qu'elle rencontre sur son chemin¹⁸³». Un tel phénomène d'appropriation du discours de l'autre remet en question les théories du dialogisme et de l'intertextualité. Selon Bakhtine et ses successeurs, le texte littéraire représente une multiplication de voix, de points de vue, de sens que l'auteur ne cherche pas à réconcilier. Ce que nous observons dans le récit de Beaulieu montre au contraire que l'abus du dialogisme peut amener l'écrivain à détourner le discours d'autrui pour son propre compte. En ce sens, le texte donne lieu à une polyphonie superficielle puisqu'il ne débouche pas sur la plurivocité sémantique.

II.2 Représentation macrostructurale du dialogue avec l'autre dans *Bibi*

Lorsque nous parlons de la représentation macrostructurale, nous pensons comme Gignoux, aux intertextes qui prennent plus d'ampleur que la citation, l'allusion ou la référence. Ce qui relie ces intertextes au texte d'accueil c'est la « relation de dérivation ». Ce type de relation selon Genette relève soit de la transformation, soit de l'imitation. Comme nous l'avons déjà précisé et, en prenant en compte les accommodements théoriques, le niveau macrostructural du dialogue avec l'autre portera sur l'identification et l'analyse de la mise en abyme; nous examinerons aussi les transformations métatextuelles des œuvres des auteurs en faisant l'analyse des commentaires au sujet de ces œuvres; nous étudierons également la réécriture macrotextuelle de *La jument de la nuit*.

¹⁸³ Jacques Pelletier, « Victor-Lévy Beaulieu, intertexte généralisée », *op. cit.*, p. 28.

II.2.1 La mise en abyme ou le détournement du dialogue avec l'autre dans *Bibi*

La mise en abyme est définie par Gignoux comme un phénomène d'intertextualité qui a un rapport à la fois avec la macrostructure et la microstructure. Selon la théoricienne, il s'agit d'un procédé au moyen duquel le livre est réduit à l'intérieur d'une œuvre : « La mise en abyme apparaît comme un cas particulier de phénomène intertextuel. Il s'agit bien d'un rapport de texte à texte. Deux textes s'entrecroisent, s'enrichissent l'un l'autre de leur relation, appellent un travail de lecture¹⁸⁴ ». Cette première définition est très générale puisqu'elle prend en compte toutes les formes de mise en abyme. Dans *Bibi*, comme nous l'avons relevé, des textes de différents genres se croisent et, comme nous l'avons démontré dans le cas des citations, des références ou des allusions, ces textes s'enrichissent mutuellement. Une telle définition est donc insuffisante pour étudier le phénomène de mise en abyme, tel que nous le percevons dans *Bibi*. Gignoux fait cette mise en garde concernant l'étude de la mise en abyme :

Pour ne pas prendre tout récit interne pour une allégorie du récit enchâssant, le critique doit veiller à recueillir les indices de la reduplication offerts par l'auteur. Pour cela, ce dernier utilise des termes signalant explicitement la ressemblance entre le récit-cadre et le récit inséré, ou souligne les similitudes en utilisant, par exemple, l'homonymie ou la paronymie des noms de personnages et du récit, ou encore en utilisant le même cadre, le même décor, des circonstances semblables¹⁸⁵.

Aussi allons-nous prendre en compte cette autre définition de Lucien Dallenbach reprise par Gignoux : « Est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire¹⁸⁶ ». Cette définition est intéressante parce qu'elle identifie la mise en abyme à la fois sur le plan de la forme, de même qu'elle ouvre la voie à sa caractérisation. Cette précision s'avère pertinente et utile pour notre propos puisque nous considérons comme « spéculaires » et

¹⁸⁴ Anne Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 76.

¹⁸⁵ *Idem*, p. 74.

¹⁸⁶ *Idem*, p. 73.

fallacieuses les mises en abyme qui participent de la représentation beaulieusienne de l'Afrique.

En effet, ce que l'on observe, c'est ce jeu pour perdre le lecteur, par le biais d'informations tronquées sur les textes mis en abyme: c'est le cas de certains textes pour lesquels Beaulieu mentionne le nom de l'auteur et retient le titre des œuvres. Que l'on songe aux textes de Du Chaillu, Aimé Césaire, David Diop, pour ne citer que ceux-là. En ce qui concerne les autres textes, il cite l'auteur, l'œuvre, en retient des fragments de contenu et met en abyme au sein de sa propre écriture des techniques utilisées par ces écrivains, si ce n'est, comme dans le cas de Bader, de la mise en abyme du paratexte éditorial. On l'a vu avec les écrits d'auteurs féminines dont Ken Bugul, Aoua Keïta, Mariama Bâ, Nafissatou Niang Dialo, autant de passages qui présentaient une énonciation de soi dans le contexte africain. Les tableaux qui garnissent un mur de la chambre d'hôtel du narrateur illustrent de façon opportune cette absence d'information alors que le récit omet de préciser le nom des peintres. La description des gravures présentée par le narrateur marque cette prise de parole par un *je* qui présente ce qu'il observe de façon subjective, occultant le nom du peintre et le discours de celui-ci sur son œuvre.

Une autre forme de mise en abyme illustrant cette volonté de s'approprier la représentation renvoie au texte *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel, alors qu'on y retrouve le nom de l'auteur, le titre de l'œuvre et la mise en abyme du contenu. Les références sont conformes et l'histoire des rois-nègres que présente le récit est « proche du récit enchâssant », comme le veut la pratique de la mise en abyme. On pourrait même dire que Beaulieu à ce niveau réussit quelque chose d'ingénieux car, selon Gignoux, « les ouvrages dont la mise en abyme est un livre

existant réellement sont assez rares¹⁸⁷». Par contre, la mise en abyme du livre *Impressions d'Afrique* qui inaugure le roman, par duplication, est mise en abyme à la fin. Aussi, il faut sans doute accorder une attention particulière à l'insertion et la transformation de la mise en scène du prologue de cette œuvre de Raymond Roussel adaptée dans le cadre du « festival du théâtre nègre d'Afrique ». Ce prologue est repris à la fin du roman, en guise de conclusion dans une atmosphère hallucinatoire. Il est joué dans une clairière de la vallée de l'Omo, dans une sorte de prélude aux retrouvailles de Judith et Abel. Si on peut établir une similitude entre le décor de Libreville et celui de la vallée de l'Omo, on observe aussi des renversements qui donnent une connotation supplémentaire à la représentation. C'est Judith qui prend la place du roi du même nom et se nomme impératrice du Pokunulélé et reine du Drelchkaffka. Dans ce prologue, le texte mentionne trois objets qui sont épinglés à une ficelle: un chapeau melon, un gant orné d'un C marqué à la craie, et une feuille de parchemin chargée « d'hiéroglyphes étranges » (BB: 20). À la droite de la ficelle, un personnage s'emploie à faire apparaître des fleurs rouges sur un métier à tisser, alors qu'un peu plus loin, un cylindre enroule sur lui-même un parchemin tendu entre deux autres piquets sur lesquels apparaissent « des groupes de guerriers nègres dessinés à gros traits » (BB: 23). La conclusion se déploie avec la réitération du dispositif transformé. Les mêmes objets apparaissent à la différence que la feuille est chargée d'hiéroglyphes, comme ceux que Bibi écrivait « sous les combles de l'hôtel du panthéon à Paris » (BB: 575). Le narrateur reconnaît son écriture sur les pages qui sortent du métier à tisser : « [...] cette navette qu'elle passe et repasse entre les châssis du métier à tisser: en sortent des pages et des pages, et j'y reconnais mon écriture, j'y reconnais le manuscrit que je rédigeais sous les combles de l'hôtel du panthéon à

¹⁸⁷ Anne Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 77.

Paris, avant qu'abé abébé n'y entre par effraction » (BB: 576). Ces pages renvoient au manuscrit sur les oncles jumeaux, abandonné à Paris et qui défilent sur une corde à linge avant de s'envoler dans tous les sens. Au total, dans la réduplication, il y a une appropriation des lettres, des hiéroglyphes, des figures dessinées, des parchemins, de telle sorte que la double mise en abyme de la pièce de Raymond Roussel plonge le lecteur dans une représentation non plus de l'Afrique, mais plutôt dans la suite et la fin de l'histoire du narrateur dans sa quête des signes laissés par Judith. La mise en abyme chez Beaulieu n'enrichit la représentation que sur le plan formel. Du point de vue du contenu, il y a similitude entre les deux représentations. Lorsque le narrateur s'écrie dans le roman « [...] je ne suis pas un comédien, je ne suis pas Raymond Roussel, je n'ai aucune impression d'Afrique, aucune non plus de partout où tu m'as forcé à aller » (BB: 587), il avoue son imposture. S'il n'a pas recueilli beaucoup d'impressions de l'Afrique, Abel est un tricheur qui a voulu faire croire qu'il voulait dire et raconter l'Afrique. Cette déclaration marque l'effet boomerang que l'abus d'intertextualité peut causer. La représentation beaulieusienne de l'Afrique est similaire à celle de Raymond Roussel.

II.2.2 Représentation du dialogue avec l'autre à travers le discours métatextuel

La métatextualité est, selon Genette, la relation que le texte entretient avec toute forme de discours sur lui-même. Piégay-Gros explique que le plus explicite est la « relation de commentaire » qui unit un texte à un autre dont il parle sans nécessairement le citer, le convoquer ou encore sans le nommer. Elle précise que pour Genette, « c'est, par excellence, la relation critique¹⁸⁸ » qui s'instaure entre le commentaire et le texte. Ce type de commentaire métatextuel est présent dans *Bibi*.

¹⁸⁸ Gérard Genette, cité par Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 13.

Nous avons observé que le narrateur récuse certains discours sur l'Afrique, parce qu'ils se révèlent imaginaires et subjectifs. C'est le cas de l'ouvrage *Impressions d'Afrique*: « Je ne crois pas que je vais pouvoir passer une autre journée à essayer de comprendre le roi du Drelchkaffka, que je dis. Ce pays a-t-il déjà existé au moins ? » (BB: 32). C'est bien aux représentations imaginatives qui prétendent refléter la réalité que le narrateur s'oppose, celles-là même qui articulent des images fantasmagoriques de l'Afrique, sans aucun fondement. Pourtant, le même narrateur représente des espaces qu'il n'a jamais visités. Aussi retrouve-t-on dans le roman des expressions dans lesquelles il exprime son ignorance: « [...] ce Gabon dont je ne sais rien sinon qu'il fait trop chaud pour ce côté gauche de mon corps » (BB: 134); ou bien « ce cameroun dont je ne sais rien » (BB: 389); ou encore « Gabon, les deux congos, ouganda, kenya, somalie et éthiopie, des pays dont je ne connais pas grand-chose » (BB : 136). Beaulieu n'est jamais non plus allé en Afrique. S'il conteste la représentation de Raymond Roussel, dans son propre discours il en reprend les mêmes schèmes. C'est le cas de l'histoire des rois-nègres qu'il valide dans la narration par sa reprise et la généralisation:

Dans l'Afrique moderne, idi amin dada est loin d'être le seul roi-nègre à se livrer ainsi aux odeurs de la boucherie qui firent des millions de morts partout sur le continent, et des millions de déplacés aussi, et des millions encore de réfugiés dans les camps aussi indignes que les camps nazis de la mort de la seconde grande guerre (BB: 233).

Sa représentation est donc calquée sur celle de Raymond Roussel.

Le narrateur-écrivain récuse aussi le roman de Bader parce que celui-ci est un récit de voyage. On retrouve dans *Bibi* cette phrase « Je n'aime pas le récit de voyage » (BB: 34) ou encore « Je n'aime pas les voyages, surtout ceux qu'on représente au théâtre » (BB: 22). Or, il admet que certains sont « magnifiques » comme ceux de Jules Verne. Reste que ces textes, sur le plan formel, ne l'intéressent

pas. Il avoue que le roman de Bader comporte un aspect positif: « feuilleter l'ouvrage de bader, juste pour savoir où se trouve la vallée de l'Omo et le parc national du même nom » (BB: 429). Réticent, il se justifie:

Toujours ce quelque chose d'agaçant dans ces récits de voyage, car on y voit trop bien que le narrateur se considère comme le seul héros, intrépide et téméraire, de ce qu'il raconte: parce qu'il traverse en queue de veau un pays où tout homme est guerrier (BB: 434).

Une telle déclaration surprend lorsqu'on s'intéresse à l'intrigue de *Bibi*. Le narrateur arrive malgré lui à Libreville au Gabon, où il doit rencontrer Judith, son premier amour. Il survole Yaoundé et se rend dans la vallée de l'Omo en Éthiopie et y retrouve finalement Judith. Nul doute que la trame narrative revêt des caractéristiques du récit de voyage. Plus encore, dans la représentation théâtrale qui clôt le roman, l'image des guerriers nus est utilisée, tandis que la violence est au centre de ce que le personnage raconte de l'Afrique. Trois jours après son arrivée, le narrateur commente ce continent, à Libreville au Gabon:

[...] plus grand-chose d'autre à montrer, l'Afrique dès qu'on sort de ses grandes villes, car tout nouveau gratte-ciel qui s'élève vers le ciel dit le contraire de la réalité: on n'a qu'à faire cinquante milles à l'intérieur du continent pour s'en rendre compte: faméliques partout, sale et affamé partout- cinquante milles encore et c'est juste pire: guerres interminables de clans, à coup de machettes faisant gicler le sang: plein de cadavres le long des petites routes, gros ventres pourrissant qu'éventrent les charognards, ces bras, ces jambes et ces nez coupés, ces têtes décapitées, plus de 300 000 morts sous le seul régime de terreur d'idi amine dada en ouganda, et des millions d'autres en somalie, au libéria, au ghana ou au kenya- ((dans ce continent qui a pourtant donné naissance à l'homme tussuite après l'extinction des dinosaures, incommensurable est la tristesse de toute cette matière dénaturée!)) (BB: 13).

L'auteur se dissimule derrière les représentations de l'autre pour construire son discours. D'un côté, il dénigre, de l'autre, il récupère et fait sien. Par conséquent, son propos est monologique et identique à celui de l'auteur cité. Cette pratique de dissimulation ne se limite pas aux œuvres qu'il critique.

Nous nous rappelons qu'en faisant référence à Calixthe Beyala, le narrateur dit : « Je connais la romancière qui a écrit *C'est le soleil qui m'a brûlée*, que je dis. C'est un bon livre, m'a-t-il semblé quand je l'ai lu. (BB: 125). Il y a ici un commentaire positif sur l'œuvre de l'écrivaine camerounaise. Cependant, le personnage reste neutre quant aux autres auteures africaines citées. Johanne Desnoyers donne des pistes qui permettent de comprendre en quoi le livre de Beyala pourrait être considéré comme un bon livre. Au sujet de l'écriture africaine féminine, elle affirme: « Si généralement les écrivains africains sont pour la plupart assez réservés sur tout ce qui est description sexuelle et description du corps, les auteurs femmes de la seconde génération ont introduit le corps au premier plan, corps féminin certes, mais aussi corps masculin¹⁸⁹ ». L'exemple qu'elle cite comme représentant de cette écriture est Calixthe Beyala: « Son langage est cru et ses propos sont très provocateurs. Son style est réellement en rupture avec les textes d'Africaines notamment par son audace à parler de sexe¹⁹⁰ ». Cette écriture osée est présente dans *Bibi* dont le récit abonde en séquences érotiques: des ébats amoureux avec Judith, suivi de l'acte sexuel (BB: 99, 71-72); sa sœur qui joue avec son sexe, le force et le pousse à éjaculer en guise de punition (BB: 64) et la liste n'est pas exhaustive. Souvent, le langage est cru et même vulgaire. Nous pouvons reconstituer le champ lexical de la sexualité à travers de nombreux mots parsemant le roman: éjaculation, sexuel, vulves de femmes, sperme, viol, gicler (blanc neige), etc. Des scènes obscènes frisent même la perversion. En vertu du désir d'utiliser la vulgarité propre au sexe, l'acte d'écrire devient un moment de jouissance. Les expressions spéculaires renvoyant à la pratique de l'écriture sont nombreuses : « pour ensemençer, il faut d'abord qu'il y ait éjaculation » ou encore « [les] mots sont des spermes, les livres sont

¹⁸⁹ Johanne Desnoyers, *op. cit.*, p. 93.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

des éjaculations, toute œuvre est le viol permanent de notre corps » (BB: 402). Il s'agit ici d'un cas patent où le narrateur cache le contenu et le révèle par le biais de sa technique d'écriture. Plutôt que de parler de l'autre, de dialoguer avec lui, l'écrivain s'en sert à ses propres fins.

Le dernier cas de tricherie et non le moindre que nous observons dans *Bibi* est celui des commentaires métatextuels portant sur l'œuvre de Du Chaillu. Il ne s'agit plus simplement, comme on l'a vu avec Genette, d'un commentaire critique mais d'un cas complexe qui combine représentation par soi-même et imitation. L'enchâssement entre les citations et les commentaires rend flou le niveau d'appréciation des représentations. Beaulieu n'amende pas les citations extraites des œuvres de Du Chaillu, mais il les reprend intégralement. Elles ne viennent donc pas dissimuler le moi, mais au contraire le révéler. Par conséquent, la représentation qui lui est propre et celle qu'il emprunte ne sont pas strictement séparées. Cette technique d'écriture n'est pas une nouveauté en soi. Piégay-Gros relève un cas similaire chez Montaigne : « L'emprunt ne vise jamais à dissimuler pour Montaigne, le moi, mais au contraire à le révéler [...] L'emprunt n'est pas requis pour dissimuler le sujet mais pour le découvrir; il n'a pas à l'amender, mais à le montrer dans sa vérité¹⁹¹ ». C'est donc la dialectique entre l'expression de soi et l'imitation qui est pratiquée par Montaigne. La théoricienne explique ensuite que Montaigne pour flouer le lecteur ne précise pas la source de ses emprunts, et ce, dans un but précis :

Montaigne espère se jouer du lecteur pointilleux qui critiquera en lui ce qui est en fait de Plutarque ou de Sénèque. La manipulation des autorités est aussi la mystification du lecteur trop soucieux de respecter l'autorité des Anciens au lieu de mesurer la valeur intrinsèque d'un texte, sa "force et la beauté particulière"¹⁹².

¹⁹¹Nathalie Piégay-gros, *op. cit.*, p. 123.

¹⁹²*Idem*, p. 124.

À l'instar de Montaigne, Beaulieu cite des extraits de textes de Du Chaillu, mais il n'en précise pas la source. On peut donc naïvement déduire que l'enjeu d'une telle représentation est la manipulation du lecteur averti.

En somme, il faut dire que chez Beaulieu, le dialogue avec l'autre est un simulacre de dialogue. Beaulieu abuse des discours de l'autre qui l'ont précédé. Il donne la parole aux anciens pour mieux s'en servir. Ce qui l'intéresse, c'est moins l'Afrique que les différentes façons de la représenter. Gignoux assimile cette forme à la critique littéraire dans la mesure où « un auteur est appelé à écrire à partir d'un (ou plusieurs) texte(s) qu'il commente, et à ajouter des citations du texte commenté dans ses écrits. On voit alors le texte critique passer du rapport proprement métatextuel à un rapport intertextuel¹⁹³ ». Dans ce cas, nous dit Gignoux, le métatexte est un texte outil dont la fonction principale est de parler d'un autre texte. Beaulieu exploite cette forme stylistique pour sa propre gouverne. Il le fait pour réécrire l'une de ses œuvres antérieures, *La jument de la nuit*.

II.2.3 Représentation de l'Afrique comme réécriture macrostructurale de *La jument de la nuit*

Fidèle à sa pratique de dissimulation, Beaulieu inaugure l'écriture de *Bibi* au moyen de représentations de l'Afrique. Pourtant dès le deuxième chapitre, le lecteur perçoit plutôt un discours sur le Québec, semblable à une représentation antérieure faite dans *La jument de la nuit*. Cette présence a été constatée par plusieurs critiques, si bien que pour mieux saisir la valeur ou la portée des figures africaines, il importe de voir la place de cette réécriture qui devient, comme nous l'avons vu avec Riffaterre, un intertexte obligatoire. Cette technique d'écriture est, selon Gignoux, une réécriture

¹⁹³ Anne Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 88.

macrotextuelle, réécriture dans le sens de retour sur l'écriture, et macrostructurale dans la mesure où la structure renvoie au livre publié par l'auteur, tandis que l'œuvre fait entendre la polyphonie entre le roman existant et celui qui est en train de s'écrire. Le dialogue avec l'autre ferait donc écho aux différents motifs qui organisent le roman antérieur de Beaulieu. Il s'agit dans cette partie de voir quels sont les éléments qui, dans le roman, permettent d'identifier *Bibi* comme une réécriture macrostructurale de *La jument de la nuit*, en insistant sur la manière dont ces éléments sont organisés.

C'est par la ruse que Beaulieu annonce la présence de *La jument de la nuit* dans *Bibi* en ce sens que ce roman n'est pas convoqué de manière explicite. Cette dissimulation a pour conséquence de focaliser l'attention du lecteur sur le discours consacré à l'Afrique qui donne le ton au récit. Le titre apparaît tout d'abord comme une allusion. Puis, tout au long du roman, il revient comme un leitmotiv. Il est vrai, comme nous l'avons vu avec l'étude des citations, que Beaulieu préparait déjà son lecteur à cette mise en abyme de *La jument de la nuit*. Cependant, le lecteur naïf peut être floué par les différentes significations octroyées à l'expression « la jument de la nuit ». Dans certaines occurrences, le syntagme renvoie au cheval, dans d'autres, au sommeil, dans d'autres encore, à la mort et j'en passe. Cette astuce est un jeu par lequel l'écrivain invite le lecteur à découvrir les éléments cachés. Le plus difficile, comme nous avons vu avec l'annonce de la citation de Adiaffi, c'est de savoir quels sont les motifs que camoufle l'auteur et par quels procédés il parvient à le faire.

Du point de vue de la structure de *Bibi*, on remarque une volonté de feindre quant à l'intitulé des chapitres. Il y a des intitulés qui se rapportent au présent « ME DIS », d'autres qui ramènent au passé, « ME DISAIS », d'autres encore qui se présentent comme une jonction en boucle entre le présent et le passé « ME DIS, ME DISAIS, ME DIS ». Dans la distribution, une alternance entre le passé et le présent

s'établit et se termine dans une espèce de fusion. Cette distribution n'est finalement que la métaphore du roman, comme le fait bien remarquer Pierre Laurendeau:

Le récit se déroule en trois temps: un premier où *Bibi* est en Afrique, à Libreville, répondant à l'appel de Judith et ça commence par ME DIS, dans le présent des choses; un deuxième où est repris le récit de la première rencontre avec elle, lorsqu'il avait 19 ans, qu'il a déjà commencé à nous raconter dans *La jument de la nuit*, et ça s'écrit ME DISAIS, concernant le passé. Vers la fin de *Bibi*, les deux branches du récit se recoupent, comme les deux branches de la baguette du sorcier, ME DIS, ME DISAIS, ME DIS que ça se présente, pour leur dernière rencontre en Éthiopie, où se dessine le futur d'Abel¹⁹⁴.

Encore une fois, c'est par la simulation que Beaulieu permet au lecteur de percevoir le dialogue établi entre *La jument de la nuit* et *Bibi*. On y découvre d'autres supercheries marquées par la disparité dans la répartition des chapitres et des fragments. Voici un tableau récapitulatif de la répartition des chapitres et des fragments:

ME DIS	ME DISAIS	ME DIS, ME DISAIS, ME DIS
Chapitre 1:(10 fragments)	Chapitre 2: (13 fragments)	
Chapitre 3: (5 fragments)	Chapitre 4: (22 fragments)	
Chapitre 5: (11 fragments)	Chapitre 6: (20 fragments)	
Chapitre 7: (12 fragments)	Chapitre 8: (29 fragments)	Chapitre 9: (12 fragments)

Tableau 2 : récapitulatif en fonction des chapitres et des fragments

¹⁹⁴Pierre Laurendeau, *op. cit.*, p. 222.

ME DIS	ME DISAIS	ME DIS, ME DISAIS, ME DIS	Pages blanches
Chapitre 1: pp.9-38	Chapitre 2: pp. 39-110		156
Chapitre 3: pp. 111-155	Chapitre 4: pp. 157-227		228
Chapitre 5: pp. 229-286	Chapitre 6: pp. 287-385		386
Chapitre 7: pp. 287-440	Chapitre 8: pp. 441-529	Chapitre 9: 531-594	530

Tableau 3 : récapitulatif de la répartition des pages

Ces deux tableaux permettent de voir qu'en termes de densité *La jument de la nuit* est plus importante que *Bibi*. Le texte inaugural du premier chapitre consiste en une supercherie pour détourner le lecteur de son intention principale qui est de revisiter un texte déjà paru et non d'écrire une œuvre nouvelle qui porterait sur la dimension africaine du parcours identitaire d'Abel Beuchemin. Beaulieu poursuit la supercherie dans les entrevues au sujet de *Bibi*. Dans un échange avec Marc Larouche, l'écrivain déclare qu'avec ce récit il « espère contribuer à créer une solidarité autre que bêtement politique¹⁹⁵ ». Il ajoute: « Je trouve que c'est ce dont les Africains ont besoin: savoir que les gens qui vivent ailleurs se préoccupent d'eux¹⁹⁶ ».

Il faut dire que cet artifice, si l'on s'en tient aux recensions de *Bibi*, a bien fonctionné. En premier lieu, la critique journalistique s'est attardée à la représentation de l'Afrique comme motif premier de l'ouvrage. Marc Larouche à la suite de Beaulieu soutient que l'auteur s'intéresse à l'Afrique noire équatoriale, du Gabon jusqu'en Éthiopie. Le romancier prétend vouloir faire connaître les souffrances et les misères de ces peuples, notamment au peuple québécois qui représente son public immédiat. Caroline Monpetit abonde dans le même sens et remarque que, contrairement aux

¹⁹⁵ Marc Larouche, « VLB se livre dans *Bibi* », op. cit.

¹⁹⁶ *Idem*.

autres romans de Victor-Lévy Beaulieu, *Bibi* ne se soucie pas du sort du Québec, mais de l'Afrique noire, même si l'écrivain avoue en entrevue « [n'y avoir] jamais mis les pieds¹⁹⁷ ». Il s'intéresse, dit-elle, à la présence des Chinois sur ce continent et à la dégradation de la situation sociale des Africains. Jacques Pelletier, l'un des spécialistes de Beaulieu, reconnaît non seulement la présence de *La jument de la nuit* dans *Bibi* mais il y perçoit également le mouvement du texte qui oscille entre la représentation du Québec et celle de l'Afrique. Pelletier tire une conclusion faisant de l'Afrique le centre d'intérêt du roman alors qu'il soutient que *Bibi* emprunte « la forme d'une exploration mémorielle de soi qui se révèle finalement une expression convaincante d'un moi profondément immergé dans le monde et ses contradictions, capable donc de se déprendre de soi-même pour mieux rejoindre l'autre quel qu'il soit¹⁹⁸ ». Un seul indice ne pourrait permettre de parler de réécriture macrotextuelle: « Il faut souligner d'autres caractéristiques propres à la réécriture¹⁹⁹ ».

De nombreux autres indices peuvent dévoiler l'intertexte et montrer que *Bibi* est une réécriture de *La jument de la nuit*. Les personnages principaux sont les mêmes que ceux du roman antérieur. Bibi/Abel Beauchemin et Judith en sont les héros et héroïne respectifs. Stephan Inkel, qui procède à une lecture de *Bibi*, déclare: « Il faut attendre la deuxième partie du roman pour remarquer qu'il intègre dans sa trame une réécriture de *La jument de la nuit* qui était, sous la forme d'un récit d'apprentissage plus ou moins classique du passage d'Abel à l'écriture, une variation sur l'histoire de sa relation avec Judith²⁰⁰ ». La relation ne s'arrête pas à ces protagonistes. La trame du récit illustre notre propos. Nous nous joignons à Inkel pour relever quelques traits saillants. Dans *Bibi*, le lecteur assiste au récit complet de la crise de poliomyélite du

¹⁹⁷ Caroline Montpetit, « Le roman-mémoires de Victor-Lévy Beaulieu », *op. cit.*

¹⁹⁸ Jacques Pelletier, « Bibi de VLB : se déprendre de soi-même », *op. cit.*, n. p.

¹⁹⁹ Anne Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 113.

²⁰⁰ Stephan Inkel, *op. cit.*, p. 150.

héros, celui de son enfance idyllique passée sur la terre du rang Rallonge, à Saint-Jean-de-Dieu, ce lieu dont l'abandon pour « Morial Mort », une errance que Bibi dit privée d'avenir et de passé car « on les a laissés derrière soi à saint-jean-de-dieu, on les a vendus morceau après morceau quand on a fait encan devant la grange [...] » (BB: 91). Il est aussi question de sa rencontre avec Judith à 19 ans, de sa séparation avec sa famille, de l'intégration de la famille de Judith grâce à laquelle il se lance et se consacre véritablement à l'écriture, de sa rencontre avec Arnaud Cauchon qui servira de source d'inspiration, de la disparition de Judith. La suite de l'histoire, comme le mentionne Pierre Laurendeau, se trouve dans *Bibi*: « À la fin de *La jument de la nuit*, Judith est violentée par ses oncles jumeaux et Abel est hospitalisé pour sa crise de poliomyélite; c'est dans *Bibi* que l'on découvre la suite²⁰¹ ». Au final, on peut dire que *Bibi* est une version améliorée de *La jument de la nuit*. Si Beaulieu dissimule le titre et attire l'attention sur la représentation de l'Afrique, il s'agit d'un prétexte pour reprendre et améliorer le contenu de son œuvre et, par conséquent, user de procédés pour parfaire sa vision du Québec.

Au terme de ce chapitre, nous remarquons que Victor-Lévy Beaulieu opère un dialogue avec l'autre au sujet de la représentation de l'Afrique dans *Bibi*. La multitude et la diversité des voix témoignent de la volonté de l'auteur de briser l'univocité discursive présentant le continent noir. Les « traces intertextuelles » sont visibles dans le roman à travers les citations, les allusions et les références. Selon Bakhtine et ses successeurs, le plurilinguisme débouche sur une pluralité de sens, puisqu'il y a confrontation de points de vue. Dans *Bibi*, cette confrontation existe bel et bien. Cependant, la réinsertion des discours que Beaulieu s'est appropriés dilue l'autre et il ne subsiste plus qu'un discours qui est le sien propre. En ce sens, nous comprenons

²⁰¹ Pierre Laurendeau, *op.cit.*, p. 226.

Issac Bazié qui demande d'éviter de « se laisser prendre au piège par des rapprochements avec une altérité postulée à l'extrême distance qui sépare le soi de l'autre et qui dans des démarches tout aussi extrêmes à visée fusionnelle, font passer la survie du soi par l'assimilation ultimement indifférenciée avec l'autre²⁰²». C'est qu'en réalité *Bibi* questionne les fondements du dialogisme. Nous sommes loin de la conception de la théorie telle que la concevait Bakhtine. Chez Beaulieu, la polyphonie le nourrit.

²⁰² Isaac Bazié, *op. cit.*, p. 99.

CHAPITRE III

L'AFRIQUE ET LA REPRÉSENTATION DE SES RÉFÉRENTS

Ce chapitre traitera de l'étude du dialogue entre le roman et le référent africain. Cette étape de la recherche est d'autant plus importante que la représentation de l'Afrique se compare à une figuration de ce continent. Pensons aux noms propres de lieux, de personnes, aux événements historiques, autant de référents qui sont reproduits dans *Bibi* de telle sorte qu'on pourrait croire que l'histoire racontée relève de la réalité. L'ancrage dans un univers référentiel est tellement présent que l'on pourrait y consacrer tout un travail de recherche. Le narrateur reconnaît d'ailleurs cette dynamique textuelle basée sur le réel: « les mots ne m'appartiennent pas en propre, ils sont la représentation objective du monde, ils sont la cristallisation sourde et multiforme de la pensée de l'univers, de tous les modes de pensée » (BB: 189). L'intertextualité est donc un choix délibéré que l'auteur adopte dans le roman et qu'il exprime à travers son double littéraire. Ce qui nous intéresse dans cette partie du travail, c'est moins le repérage du réel que le processus d'appropriation et d'insertion de ces références. La mise en exergue de ce processus est utile et pertinente dans la mesure où l'intertextualité qui converge vers un référent africain permet de voir dans *Bibi*, au-delà de son caractère propre, des signes qui renvoient aux aspects définitoires du continent noir: la géographie, l'histoire, la société, l'économie, le politique. Il s'agit donc d'une illustration du dialogisme dans l'optique de Bakhtine qui met en avant l'interaction sociale du discours.

Comme nous l'avons vu précédemment avec John Searle, la représentation du factuel est possible si on y observe des énoncés qui contiennent des toponymes ou noms de lieu, des anthroponymes ou noms de personnes, des noms d'événements qui relèvent du réel d'une part, des maximes qui diraient quelque chose du

fonctionnement du monde, d'autre part. En outre, nous avons vu que Genette nuance ces propos en montrant que l'analyse doit se faire en deux phases : le stade de l'emprunt et le stade final après la transformation. Il explique que le réel obtenu n'est jamais identique au réel emprunté. Searle apporte des éléments de clarification qui nous confortent dans notre compréhension de l'analyse du dialogue avec le réel. Il affirme que:

ce qui fait l'originalité des noms propres et ce qui les rend d'une grande utilité d'un point de vue pragmatique, c'est précisément qu'ils nous permettent, lorsque nous parlons, de référer à des objets sans que nous ayons à nous poser de problèmes et à nous entendre sur les caractéristiques descriptives qui doivent exactement constituer l'identité de l'objet²⁰³.

Le but de notre analyse n'est pas de confronter les deux penseurs mais d'utiliser leurs outils d'analyse pour observer les stratégies d'assimilation, d'appropriation ou de détournement du référent africain. Aussi notre exposé se fera en trois parties : le réel emprunté, l'appropriation du référent africain, le réel obtenu.

III.1 Le réel africain emprunté

La représentation du réel porte sur les aspects suivants: la toponymie, l'anthroponymie, le nom des événements, les maximes. Analyser ces différents aspects est tout d'abord, comme dans le cas des textes, un travail d'identification. Selon Searle, « nous utilisons les noms propres pour référer et non pour décrire²⁰⁴ ». Il s'agit alors d'identifier tout ce qui, dans ces différents domaines, renvoie au réel, tout ce qui dans le roman renvoie à ce qui existe, ou qui a existé.

²⁰³ John Searle, *Les actes du langage*, Paris, Hermann, 1972, p. 226.

²⁰⁴ *Ibidem*.

III.1.1- La restitution de la toponymie du continent noir

D'une manière générale, la toponymie désigne l'ensemble des noms de lieux, surtout leur étude à partir des sources cartographiques. Elle comporte plusieurs catégories, essentiellement: l'oronymie, ou étude des noms de montagne, l'hydronymie ou étude des cours d'eau, la microtoponymie, ou étude des noms de lieux-dits, l'odonymie, ou étude des noms de rue. Nous considérons la toponymie dans ce travail comme une partie déterminée de l'espace que l'on peut situer de manière précise. Le mot sera également compris comme un endroit, une place ou un lieu. Par conséquent, le lieu dans une optique de la représentation de l'Afrique concerne les points précis, plus ou moins étendus, dans un environnement considérable ou restreint, envisagé comme étant l'espace.

Dans la représentation du référent africain, Beaulieu se sert des lieux-dits. Il faut entendre par cette expression des endroits de faible étendue par rapport au reste du continent auquel est associé un nom propre ou une appellation toponymique. On peut les regrouper de la façon suivante :

Pays:

Le Cameroun et le Gabon sont des pays géographiquement situés en Afrique centrale. Leur appellation depuis la date de parution de l'œuvre de Beaulieu est toujours actuelle. Ce sont des pays voisins qui ont en commun l'usage du français. Leur climat est surtout tropical. Si le narrateur éprouve une vive sensation de chaleur au Gabon et au Cameroun, c'est que le récit restitue ce climat. Sur le plan historique, ce sont deux pays qui ont connu la colonisation française. L'autre pays pris en charge dans la narration est l'Éthiopie, située au nord-est du continent noir. Nous les retenons comme lieux essentiels parce qu'ils constituent le parcours du narrateur de *Bibi* en Afrique.

D'autres pays sont également évoqués: le Mozambique, l'Égypte, l'Érythrée, le Tchad, le Nigeria, le Congo, le Soudan, etc. (BB: 391)

Les villes:

Yaoundé, Libreville Addis-Abeba sont les grandes agglomérations représentant les capitales respectivement des trois pays cités. En dehors de ces villes visitées par le narrateur, le récit comporte une maigre liste de villes. On y retrouve Djoum au Cameroun. Par contre, des régions comme celle de Jinka, ou encore la vallée de l'Omo en Éthiopie sont évoquées à leur tour. C'est donc un réel vivant, palpable et identifiable qui se retrouve dans la fiction beaulieusienne.

Les aéroports:

Le roman réfère dans le récit à des aéroports qui correspondent aux pays évoqués. Il s'agit de l'aéroport de Yaoundé, l'aéroport de Libreville désigné comme l'aéroport Léon Mba, issu du nom de l'un des anciens présidents du Gabon. On note aussi l'aéroport de Bole en Éthiopie, que l'auteur note « bolé ».

Les hôtels:

Pour parler de ce lieu public, Beaulieu utilise l'appellation générique. Deux seulement en Éthiopie sont nommés: l'hôtel Tayu et l'hôtel Goh sont des complexes modernes. Le premier porte le nom de l'épouse de Menelick 2, empereur de l'Éthiopie. Cette femme a œuvré pour l'indépendance du pays et, plus encore, à la création de la ville d'Addis-Abeba, ce qui lui vaut une reconnaissance nationale. Le deuxième est un hôtel, tout comme le premier d'ailleurs, qui est imposant par sa modernité.

L'hydronymie :

Ce volet est assez limité. Dans le roman, quelques cours d'eau sont identifiés, dont la « mer océane », une appellation ancienne de l'océan Atlantique ainsi que le fleuve Omo qui traverse la vallée de l'Omo, en Éthiopie.

Il faut cependant se méfier de cet amoncellement de noms de lieux africains dans le roman. À force d'y prêter attention, on se rend compte de la fragilité de l'intertextualité géographique. Par exemple, la capitale du Swaziland n'est pas Ngabezweni mais Mbabane. Djoum au Cameroun n'est pas non plus près de la frontière du Congo et le Congo n'a pas de frontière avec le Cameroun. Il faut aussi prendre garde à l'amalgame autour des noms utilisés par le narrateur. L'écriture crée parfois la confusion. Aussi on retrouve « l'hôtel taytu » (BB: 412), « l'hotel taitu » (BB: 427). De surcroît, l'auteur qui ne connaît pas l'Afrique a créé de toutes pièces la rue Taytu.

III.1.2 La restitution de l'anthroponymie du continent noir

L'anthroponymie est l'étude des noms de personnes. Elle est une branche de l'onomastique ou étude des noms propres (au sens large). Dans l'un et l'autre cas, il est question de la nomination. Selon Searle, le réel est présent dans le roman lorsqu'on y retrouve des noms de personnes. Or le mot « nom » dans son étymologie latine *nōmen* signifie renom, célébrité, créance, réputation. En ce sens, pour identifier les noms de personnes, nous allons les regrouper en fonction de la qualité de ceux qui portent le nom.

L'ethnonyme en tant que nom des peuples fait partie intégrante de l'anthroponymie. Beaulieu l'utilise pour mieux ancrer son récit dans le réel africain. Plusieurs peuples

sont cités: les « pygmées », peuple de petite taille qui habite dans la forêt équatoriale. Si ce peuple est considéré comme en disparition aujourd'hui, il existe des pygmées au Cameroun et au Gabon. Les Mpongwé, les Benga, les Bulu, les Fangs sont les peuples de l'Afrique centrale. On les retrouve au Cameroun, au Gabon, en Guinée équatoriale. Les Hutus et les Tutsis, quant à eux, sont des peuples du Rwanda et du Burundi. Le récit évoque également les Mursi qui sont des populations semi-nomades qui vivent dans la vallée traversée par le fleuve Omo à la frontière de l'Éthiopie, du Kenya et du Soudan. Ils sont reconnus pour leurs femmes qui portent des ornements à la bouche en forme de disque. On les appelle aussi les femmes plateau.

À des fins réalistes, le récit utilise l'anthroponyme africain. Parmi les personnes qui sont des références dans *Bibi*, il y a des écrivains, des poètes ayant marqué leur temps soit par leurs idées, soit par leurs techniques d'écriture. Parmi ceux qui ont retenu l'attention, on retrouve entre autres David, poète sénégalais, de son vrai nom David Léon Mandessi Diop, né à Bordeaux en 1927 et mort en 1960. Il tient sa renommée de son militantisme reconnu par tous²⁰⁵. Il force l'admiration, dans la mesure où, non seulement il prône le combat, la lutte, l'action directe, mais il participe à l'action politique et devient officiellement membre du parti communiste une dizaine d'années avant sa mort. On note d'autres figures d'écrivains dont Aimé Césaire, sommité qu'on ne présente plus et créateur de mot « négritude », Jean-Marie Adiaffi, célèbre enseignant, romancier, poète et philosophe ivoirien, Reesom Haile, un poète érythréen, mort en 2003. Ce dernier milite pour une littérature de langue locale,

²⁰⁵ L'auteur de l'article cite en l'occurrence Gérard Moore, pour qui David Diop est « le Maïakovsky de la Révolution africaine et le principal représentant de la poésie protestataire », Roscoe pour qui il est « la voix extrémiste de la négritude », Awoonor considéré comme « le plus direct, le plus attaché au renouveau politique et à la restauration de la liberté à l'Afrique et à tous les Noirs du monde » et Senghor, son ancien professeur au Lycée St-Maur-des-Fossés, pour qui il est « l'expression violente d'une conscience raciale aiguë », dans Abdellah Hammouti, « Coup de pilon de David Diop, ou la poésie militante », *Éthiopique*, n°76, 2006. [En ligne], <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1492>, s. d, n. p., consulté le 23 mars 2017.

puisque celle-ci constitue la spécificité et l'identité d'un peuple ; écrire en tigrigna, c'est acquérir sa liberté.

Auprès de cette vague d'écrivains, le récit fait référence aussi à des auteures africaines, dont Calixthe Beyala, Ken Bougoul, Mariama Bâ, Aoua Keita, Werewere Liking. Tous ces écrivains et écrivaines sont des êtres particuliers qui d'une manière ou d'une autre ont marqué leur passage. Leur point de jonction est la déconstruction des discours phallogocratiques visant à réduire la femme à un rang d'infériorité. Elles ont également renouvelé, comme nous l'avons évoqué, le genre autobiographique.

Le réel anthroponymique est fortement présent dans le roman à travers le nom des hommes politiques. Parmi les chefs d'État, quelques-uns seulement, toute proportion gardée, sont encore au pouvoir. Il s'agit de Paul Biya du Cameroun et Mswati III du Swaziland. Le premier est considéré par les Camerounais comme un dictateur, alors que le second est le dernier monarque africain, reconnu pour sa mégalomanie et le nombre important de ses épouses. Pour les autres, ils sont soit décédés, soit ils ne sont plus en fonction. Ce sont Mobutu, président de la République Démocratique du Congo, Omar Bongo, ancien président du Gabon, Idi Amine Dada, ancien président ougandais, très contesté par les médias, Jean Bedel Bokassa, ancien président de la République centrafricaine, Hailé Sélassié et Ménélik 2, ces deux derniers sont les anciens empereurs de l'Éthiopie. Beaulieu cite aussi des personnalités politiques ou économiques qui se sont fait remarquer. Il s'agit de Lumumba, ancien premier ministre de la République Démocratique du Congo de juin à septembre 1960 et qui, encore aujourd'hui, fait la fierté des Africains en général et celle des Congolais, en particulier. Comme ce dernier a été persécuté par les siens, la fiction reprend les circonstances de son assassinat. Elle s'attarde aussi à la reine Taytu et à ses prouesses auprès de son mari Menelik 2.

Un autre nom, de manière isolée, apparaît dans le roman: Abe Abebe. Il s'agit d'un vocable réputé en raison de sa signification. Chez les Bantous, Abe Abebe signifie mauvais, désagréable, laid. On l'utilise très souvent pour désigner une personne qui présente des caractéristiques négatives.

En somme, Beaulieu campe son roman dans la réalité africaine. L'anthroponymie est ciblée puisqu'elle fait appel à divers peuples ou diverses personnes, même ceux qui ne se situent pas dans la zone parcourue par le narrateur. Tout se passe comme si le narrateur rassemblait les données dont il a besoin pour faire avancer son récit, ce qui donne lieu à ce foisonnement de lieux et de personnes. On remarque que l'intérêt de #

l'auteur est porté vers les peuples en voie de disparition, des écrivains militants du point de vue social et du point de vue de l'écriture. L'écriture féminine s'avère également importante, surtout quand il s'agit du genre autobiographique. Le politique est aussi revisité par la présence des noms des chefs d'État en fonction ou décédés.

III.1.3 La restitution des événements marquants du continent

Les événements marquants dont il sera question dans cette partie sont des faits saillants qui, dans le temps, ont généré une rupture dans l'Histoire ou dans le quotidien du peuple africain. Il s'agit aussi d'épisodes qui ont modifié profondément la réalité africaine, mieux qui ont modifié l'image de l'Afrique et des Africains. D'entrée de jeu, on peut constater que les événements qui retiennent l'attention de Beaulieu sont ceux qui mettent les Africains aux prises avec les politiques occidentales. Trois faits majeurs sont mis en relief: la colonisation, la décolonisation et la postcolonisation. Le récit le résume ainsi:

commence ainsi la colonisation d'un coin de pays, puis de tout un continent: par le trafic des esclaves, on détruit les forces vives de ses peuples, puis on les dépouille de leurs richesses en les abandonnant aux bons soins de

missionnaires qui vont se charger de faire accepter que le royaume de dieu chrétien n'étant pas de ce monde, il vaut mieux, pour son salut éternel, s'appauvrir en laissant les autres s'enrichir (BB: 120).

Le roman affiche en effet des extraits qui décrivent la présence des colonisateurs occidentaux, venus en Afrique pour exploiter et piller les ressources à la fois matérielles et humaines. Il évoque l'esclavage et la traite négrière avec la déportation des Noirs. Cette période de déshumanisation que l'Afrique a connue s'est échelonnée sur des siècles. Des traitements monstrueux ont été infligés aux populations. Les responsables de ce fléau sont bien identifiés. Il y a la France, l'Angleterre, la Belgique, l'Espagne et, dans une certaine mesure, l'Amérique et le Canada.

Les manifestations du colonialisme correspondent bien aux atrocités vécues par les Africains. Le roman actualise ces exactions et la délimitation hasardeuse des frontières, comme c'est le cas avec le Cameroun :

Comme partout ailleurs en Afrique, les frontières du cameroun ont été établies au hasard de la colonisation européenne, sans qu'on y tienne compte des différentes ethnies qui vivaient dans la région; certaines tribus ont été fractionnées par des frontières arbitraires et forcées de s'intégrer aux pays voisins dont ils ne partageaient ni la langue ni les coutumes, une source permanente de conflits, comme ce fut le cas tragique des hutus et des tutsis qui fit près d'un million de morts. (BB: 390)

Il revient ensuite à l'exploitation abusive des ressources naturelles:

((([...] Mais le trafic des esclaves, choisis parmi les meilleurs, a détruit le tissu social, la solidarité et la culture; les chefs des clans devenus rois-nègres ont trahi et ce sont leurs descendants qui habitent les beaux quartiers et amassent des fortunes en vendant leur âme au grand capitalisme international qui vide leur pays de ses matières premières, métaux forêt, pétrole, café et fruits [...])))) (BB: 393)

Au total, il s'agit d'un désastre humain et matériel, aux conséquences catastrophiques pour ces nations. Les guerres tribales entre les peuples, du fait de leurs divergences identitaires, historiques, ou culturelles constituent d'autres effets du colonialisme. Le texte cite d'ailleurs le cas du génocide rwandais causé par l'affrontement entre les Hutus et les Tutsi. Mais ce n'est pas un cas isolé. Le

morcellement arbitraire des frontières des pays africains a généré les multiples affronts entre les peuples ou entre les États:

Ces bains de sang aujourd'hui entre frères africains, rien d'autre que la conséquence du trafic des esclaves, du mauvais découpage des frontières qui lui ont succédé, espagnols, français, britanniques, allemands et belges forçant des races, des peuples et des nations à s'amalgamer à d'autres races, peuples et nations de coutumes et de religions différentes, voire opposées- odieux sont tous les colonialistes !)))) (BB: 154).

Dans le rétablissement du réel de la colonisation, le narrateur se penche sur le cas exceptionnel de l'Éthiopie, l'un des rares pays à n'avoir point connu la colonisation. Il note la cohésion et l'adhésion du politique autour de la question indépendantiste. Que ce soit Menelick 1, Menelick 2 et son épouse Taytu Betul, Hailé Sélassié, chacun a donné le meilleur de lui pour conserver le statut de l'Éthiopie. En fin de compte, l'Éthiopie est un pays mondialement estimé. De manière métaphorique, cette représentation met en exergue la question du nationalisme à laquelle Beaulieu croit et dont il a fait le point central de son écriture. Voici ce qu'en dit Emmanuelle Tremblay :

Dès ses premières publications, l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu s'est collée à l'histoire du Québec, au projet politique qui veut faire un pays de La Belle province. Une idée qui repose sur la grande et petite histoire, des figures incontournables comme celle de Papineau, des défaites, celle des Patriotes en 1837-1838, les hésitations et les soubresauts du Parti québécois avec la tenue de deux référendums qui se sont soldés par un échec. L'écrivain n'a jamais caché ses idées et il les a fait connaître par ses œuvres et ses nombreuses interventions dans les médias. Il prône l'indépendance et tout récemment encore, il donnait son appui à la candidate Martine Ouellet dans la course à la direction du Parti québécois²⁰⁶.

L'Éthiopie représente le modèle sur lequel Beaulieu s'appuie pour faire voir ce qu'il a toujours voulu faire comprendre à travers ses fictions.

²⁰⁶Emmanuelle Tremblay, « Victor-Lévy Beaulieu sous la loupe des universitaires », dans *Littérature du Québec*, chronique d'Yvon Paré, « Comme des sauvages », 15 août 2016, n. p.

La décolonisation de l'Afrique est un autre évènement marquant dans *Bibi*. Elle correspond à l'accession des pays africains à l'indépendance. Mais l'autonomie de ces pays ne s'est pas toujours faite de manière pacifique. Pendant la colonisation, des actions sont engagées par les Africains et des sympathisants, pour mettre fin à cette inhumanité. Dans un tel contexte, le récit fait allusion à Gandhi, un homme politique, philosophe, militant contre toutes les discriminations, et dont la pensée et les actions pour la défense des humains retentissent auprès de nombreux leaders africains. Le romancier fait aussi allusion à Harriet Beecher Stowe, écrivaine américaine, dont le roman *La case de l'oncle Tom*²⁰⁷ a été un élément déclencheur de l'abolition de l'esclavage. Il cite Césaire, qui est reconnu comme l'un des pères de la négritude. Les visées de ce mouvement de revendication étaient de briguer la liberté politique et culturelle des peuples et de faire connaître à l'Occident les aspirations de ceux-ci. Sur le terrain africain, il fait allusion à Patrice Lumumba, journaliste et homme politique qui suscite l'admiration pour sa bravoure. Un film en guise de témoignage a d'ailleurs été réalisé en son honneur. Cette évocation apparaît dans *Bibi*: « j'aimerais revoir le film qu'on a fait sur patrice lumumba qui a réussi, sans avoir recours aux armes, là où presque tous les leaders africains ont échoué: faire de la colonie du congo belge un pays indépendant et démocratique » (BB: 393-394).

Ces actions ont concouru à la libération de l'Afrique. Mais il s'agit en réalité d'une libération de façade, car les dirigeants qui prennent le pouvoir après le départ des Occidentaux sont des clients à la solde de leurs maîtres. Les hommes politiques usent de toutes les stratégies possibles soit pour arriver au pouvoir, soit pour s'y maintenir. C'est l'assassinat de Lumumba qui propulse Mobutu au pouvoir, soutenu

²⁰⁷ Harriet Beecher Stowe, *La case de l'oncle Tom*, trad. Louis Éhaut, Paris, Hachette, 1855.

par les Belges. Ce triste épisode de la vie politique du Congo est repris dans *Bibi* avec toutes les tractations souterraines opérées par l'Occident au Katanga. Au final :

moïse tshombé avait fait ce qu'on attendait de lui, il avait isolé patrice lumumba et détruit son rêve d'un pays unifié et démocratique: un coup d'État fomenté par le général joseph mobutu marqua la fin de celui qu'on appelait le père de la nation. Il fut arrêté, envoyé au katanga, torturé sauvagement, mis à mort sous les yeux même de moïse tshombé, puis son corps démembré par deux soldats belges, on brula ses restes dans des barils de pétrole pour tromper l'opinion mondiale, on abattit un avion en plein vol et on annonça officiellement que patrice lumumba y était passager (BB: 394-395).

Il s'agit d'une période de grandes négociations intergouvernementales, marquée surtout par les positionnements étatiques. Les dirigeants africains et leur peuple sont des marionnettes au centre des conflits d'intérêt entre les pays occidentaux.

L'événement crucial qui suit la décolonisation et qui est présent dans *Bibi* est la postcolonisation. Le narrateur effectue un compte rendu crédible de cette période de l'histoire africaine. Les puissances colonisatrices extérieures ont officiellement quitté et la gestion des pays africains est désormais aux mains des Africains. Sur le plan politique, certains chefs d'État instaurent la dictature, soutenus en cela par les Occidentaux à qui ils bradent en guise de reconnaissance les richesses du pays. Ce phénomène est bien retracé dans *Bibi* et les exemples qui l'illustrent ont parfois fait la une de l'actualité africaine de l'époque: Idi Amine Dada, Omar Bongo, Paul Biya, etc., sont désignés comme des despotes sanguinaires. Ils instaurent une démocratie à l'emporte-pièce et taillée à leur mesure. Au plan social, c'est la décrépitude: les populations vivent dans la misère extrême.

Un autre événement significatif de l'histoire de l'Afrique reconstituée dans *Bibi*, c'est la découverte de Lucy en Éthiopie. Il s'agit de la trouvaille dans le désert de l'Afar, le 30 novembre 1974, par une équipe de chercheurs américains, éthiopiens et français d'un squelette qu'ils ont baptisé Lucy. Cette évocation est un événement en

soi parce que sa découverte est un élément indiscutable de déconstruction de certains préjugés, notamment l'antériorité de la civilisation occidentale sur la civilisation africaine. Lucy est considérée aujourd'hui comme la mère de l'humanité, ce qui brise certaines barrières entre les races et les peuples.

Ces moments forts de la réalité africaine sont présents dans *Bibi* de sorte qu'en le lisant, on peut croire qu'il s'agit de revisiter l'histoire de l'Afrique. Parallèlement à ces événements que nous désignons de généraux, il y a des faits particuliers pour les lieux-dits qui reflètent la réalité. Au Cameroun, les temps forts de son histoire après la décolonisation sont repris. C'est la réunion des parties anglophones et francophones, qui donnent naissance à la république fédérale, puis à la république du Cameroun. C'est aussi sa démocratie mal gérée par le politique avec le musellement des partis de l'opposition. Le récit s'attarde aussi au Congo et à l'épisode de la mort de Lumumba et la trahison de ses compatriotes. La découverte du Gabon par le père et le fils Du Chaillu et le séjour ce dernier sont aussi cités. En Éthiopie, les événements représentatifs sur lesquels se penche le roman sont : le règne de Ménélik 1^{er} qui fonda l'Éthiopie, Ménélick 2 qui fonda, sous l'impulsion de sa femme Taytu, la ville d'Addis-Abeba, Haïlé Sélassié qui résista aux Italiens. De manière métaphorique avec l'Éthiopie, c'est la célébration de la bravoure, de l'intuition stratégique et de l'héroïsme de ses dirigeants. Au Swaziland, c'est surtout la mégalomanie du roi Mswati III qui est mise en exergue.

[Ce dernier mène] dans sa capitale de 50 000 habitants une vie de pacha, douze châteaux, treize femmes, des dizaines d'enfants, un super-jet de bombardier, une fortune personnelle évaluée à six milliards de dollars, alors que sa race, son peuple, sa nation doivent vivre avec moins d'un dollar par jour. (BB : 425)

Ce parcours nous permet de constater que le roman revient sur l'histoire de l'Afrique équatoriale en général. Chaque espace évoqué a également une spécificité

qui peut être soit positive, soit négative. Le référent a ainsi une valeur intertextuelle, puisque la fiction demeure une interaction de discours sociaux. Comme le montre Anne Gignoux, chez Kristeva, le roman exhibe différents aspects intertextuels: « Cette intertextualité, on le note, ne consiste pas en la reprise de textes littéraires antérieurs, mais en l'imitation de discours sociaux ou de genres littéraires et non littéraires²⁰⁸ ». Plus intéressant encore, c'est le dialogisme auquel les événements donnent le ton. En effet, ce parcours permet de voir comment les hommes vivant ensemble interagissent. Entre les races, les peuples, règne un esprit de domination, d'exploitation. Il faut pourtant se méfier des savoirs qui sont colportés au cœur de cette représentation. Le narrateur fait parfois appel à une autorité ou une érudition pour emprunter un savoir. Il fait aussi appel à la rumeur, à la légende, qui demeurent par définition des sources peu fiables.

III.1.4 La restitution des maximes

La maxime est généralement perçue comme une règle de morale ou un jugement de valeur. Elle a aussi un sens de vérité générale. Dans son sens littéraire, la maxime se caractérise par une visée moraliste par laquelle l'auteur jette un regard critique sur le monde sans prétendre pouvoir le changer. C'est aussi une forme littéraire qui privilégie la concision et utilise une esthétique du fragment et de la discontinuité. En ce qui concerne la représentation de l'Afrique, il est clair que Beaulieu fait usage des maximes dans un sens général comme dans un sens littéraire.

Nous avons mentionné que Beaulieu connaît l'Afrique par ses lectures. Aussi, les maximes sur l'Afrique reflètent les clichés qui subsistent au Québec depuis les missionnaires et qui sont véhiculés par différents outils de communication. Partant, le

²⁰⁸ Anne Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 18.

jugement porté sur l'Afrique est celui d'un continent à risque, à cause des multiples guerres. C'est aussi celui d'un continent sinistré où les populations vivent dans la misère extrême et sont exposées à de multiples maladies. Voici un extrait que nous livre *Bibi*:

[...] Plus grand-chose d'autre à montrer, l'Afrique dès qu'on sort de ses grandes villes, car tout nouveau gratte-ciel qui s'élève vers le ciel dit le contraire de la réalité: on n'a qu'à faire cinquante milles à l'intérieur du continent pour s'en rendre compte: famélique partout, sale et affamé partout- cinquante milles encore et c'est juste pire: guerres interminables de clans, à coups de machettes faisant gicler le sang: pleins de cadavres le long des petites routes, gros ventres pourrissants qu'éventrent les charognards, ces bras, ces jambes, ces nez coupés, ces têtes décapitées, plus de 300000 morts sous le seul régime de terreur de Idi Amin Dada en Ouganda et des millions d'autres en Somalie, au Libéria, au Ghana ou au Kenya- ((dans ce continent qui a pourtant donné naissance à l'homme aussitôt après l'extinction des dinosaures, incommensurable est la tristesse de toute cette matière dénaturée!)) (BB: 13)

Ce jugement corrobore celui qu'Éric Desautels observe chez les missionnaires québécois, que Sicard identifie dans les médias et Bordeleau dans les organisations non gouvernementales. Aussi Bazié n'exagère pas lorsqu'il déclare: « *Bibi* s'inscrit dans une logique et une tradition d'écriture sur l'Afrique qui travaille avec le topos des ténèbres à la Conrad et se range dans une classe de textes qui désigne le lieu par l'expression des violences qui s'y produisent²⁰⁹ ». Beaulieu se situe dans le prolongement de Giles Courtemanche qui, quelques années auparavant, produisait un roman sur le génocide rwandais. Avec lui, c'est aussi la réactivation du mythe de l'Afrique comme la mère de l'humanité, une maxime qui échappe très souvent au reste du monde.

Sur le plan littéraire, la structure de *Bibi* le situe dans le cadre de la maxime qui n'est pas linéaire. Nous avons noté trois pauses entre les alternances de chapitres. Le roman invite à une lecture particulière opposée à la lecture linéaire. L'usage des

²⁰⁹ Isaac Bazié, *op. cit.*, p. 102.



parenthèses en nombre croissant puis décroissant est également un signe typographique qui interpelle le lecteur et le contraint de s'arrêter sur le texte qu'il vient de lire. Outre sa structure brisée, le roman développe une rhétorique de persuasion. La représentation de l'Afrique présente une trajectoire de communication dont le but ultime est de faire accepter l'image qui en résulte. L'auteur dans sa démonstration fait généralement un clin d'œil au lecteur par des questions rhétoriques comme celle-ci : « Ne croyez-vous pas ? » (BB: 21); « idi amine dada était un monstre, mais pourquoi tant d'hommes acceptaient-ils d'obéir aux ordres fous qu'il leur donnait et pourquoi tant de spectateurs assistaient-ils sans broncher au spectacle odieux que le roi-nègre leur donnait à voir (BB: 233) ou encore « quel gout peut bien avoir la viande humaine, est-ce de croquant ou ça a-t-il quelque chose de fondant dans la bouche comme un poème d'artaud quand on le chantonne à mi-voix? » (BB: 256); « Comment un gouvernement pourrait-il changer quoi que ce soit quand il ne subsiste que grâce à l'aide internationale et à un occident qui puise à volonté dans ses richesses naturelles sans les payer vraiment? » (BB: 411). D'autres séquences renforcent cette recherche de l'adhésion : « C'est peut-être ce que cherche à nous dire... » (BB: 247), ou encore «... ce n'est pas le cas maintenant...» (BB: 411); « c'est ainsi que tout a commencé... » (BB: 116). Sans être exhaustifs, ces exemples mettent en évidence le caractère argumentatif et expressif ainsi que la volonté du *je* narrateur de rendre crédible et authentique le discours qu'il tient sur le réel en suscitant l'acceptation par le lecteur. On peut penser que Beaulieu est un lecteur en action, fasciné comme ses propres lecteurs par les images qui sont colportées par les médias québécois et les livres de ses prédécesseurs. L'altérité est donc au centre de la représentation faite par Beaulieu, car, pour Bakhtine:

Toutes les formes introduisant un narrateur ou un auteur présumé montrent, d'une façon ou d'une autre, que l'auteur est libéré d'un langage unique [...] ; elles indiquent aussi qu'il lui est possible de ne pas se définir sur le plan du langage, de transférer ses intentions d'un système linguistique à un autre, de mêler le « langage de la vérité » au « langage commun », de parler *pour soi* dans le langage d'autrui, *pour l'autre*, dans son langage à soi²¹⁰.

À la fin de l'analyse de la restitution du réel, nous constatons que Victor-Lévy Beaulieu fait le tour de la question africaine : sa géographie, son histoire, ses réalités sociopolitiques. Pour ce faire, il puise dans tout ce qui peut lui permettre d'énoncer ce qu'il a à dire. Ne connaissant pas l'Afrique, il se trompe parfois. L'altérité africaine est donc au rendez-vous dans le roman. Il est question dans la suite de voir comment Beaulieu s'approprie ce référent.

III.2 La représentation de l'Afrique et l'appropriation du référent

Nous avons vu que le réel chez Genette dans le cadre de la fiction passe toujours par la transformation de telle sorte qu'à la fin, le réel et le réel imité sont homonymes et non identiques. On pourrait croire que *Bibi* effectue une transformation de l'onomastique. Or, le romancier ne respecte pas la graphie telle qu'elle est codifiée pour l'écriture des noms propres. Ceux-ci sont écrits en commençant par la minuscule : Gabon, gabon; Cameroun, cameroun; Éthiopie, éthiopie, Libreville, libreville; Omo, omo, etc. Les noms de personnes sont repris au moyen de la même technique. Aussi les noms des hommes politiques deviennent-ils paul biya, mobutu, idi amine dada, etc. Parmi les écrivains figurent, comme nous l'avons signalé: césaire, david diop, jean-marie adiaffi, reesom haile, ken bugul, mariama bâ, etc. Un lecteur non averti pourrait penser que Beaulieu opère ainsi une fictionnalisation du réel. Cependant, Searle le souligne, l'écriture n'est qu'un détail qui ne pourrait en aucun cas influencer sur le référent. Il suffit, selon le théoricien, que le locuteur et l'interlocuteur

²¹⁰Mikhaïl Baktine, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p.135.

« associent tous deux une certaine description identifiante au nom en question²¹¹ » et qu'elle contienne des caractéristiques communes « effectivement vraies du même objet²¹² ». Autrement dit, les lieux et les personnes qu'ils soient en minuscule ou en majuscule renvoient à un référent unique. Aussi allons-nous dépasser le cadre de la graphie pour voir comment l'auteur fait sien la réalité restituée.

III.2.1 L'appropriation de l'anthroponymie

Outre la graphie, l'appropriation des anthroponymes se fait par le détournement de registre. Certains personnages sont désignés par le nom de l'ethnie à laquelle ils appartiennent. C'est le cas du pygmée et de sa famille. Le texte contient des appellations telles que la femme du pygmée, les enfants du pygmée. C'est un nom qui n'est pas situé dans l'état civil des hommes. Le discours que tient le narrateur sur les pygmées est particulier dans la mesure où il tranche avec les préjugés façonnés sur ces populations. En effet, dans *Bibi*, le pygmée est détenteur d'un bar à Libreville. Il y vit avec sa famille et c'est cette activité commerciale qui est leur principale source de revenus. Contrairement à l'image de primitif et d'arriéré qui lui est très souvent accolée, le pygmée est au parfum des diverses mouvances dans la société et peut même donner son avis sur les questions politiques, culturelles et sociales. C'est ainsi qu'au sujet de la présence de la Chine en Afrique, le narrateur reprend ses propos : « tu te libères du joug du colonialisme européen, et voilà maintenant qu'on se laisse emberlificoter par le nouveau conquérant chinois ! que dit le pygmée » (BB : 12) et lorsqu'on lui demande pourquoi le peuple ne réagit pas, il répond, rapporte le narrateur :

²¹¹ John Searle, *Les actes du langage*, op. cit., p. 225.

²¹² *Ibidem*.

Pas les moyens d'agir autrement, que dit le pygmée. L'argent est aussi rare ici que de l'étron papal. Les chinois en ont à ne plus savoir quoi en faire avec, mais ils manquent de matières premières. Nous autres on a du bois et du minerai. Les chinois bâtissent nos immeubles, et nous autres on abat par pans nos forêts, on extrait du sol le pétrole et les métaux précieux, puis tout ça est chargé dans d'énormes cargos qui voguent jusqu'en mer de chine. Ça a commencé par un investissement modeste de cinq milliards de dollars, ça dépasse maintenant le cap de cinquante milliards et demain on va célébrer le fait que plus de cent milliards de dollars chinois circuleront dans toute l'Afrique (BB: 12).

Ces affirmations riment avec le dialogisme bakhtinien. Le langage parlé montre bien que le personnage représente un milieu social différent de celui du narrateur. L'utilisation du langage familier pour exprimer la pensée du pygmée est un signe du recours au « mot d'autrui » dont la conséquence est le dialogue. Toutefois, cet énoncé semble bien ambigu du point de vue de l'émetteur. L'introduction « que dit le pygmée » lui confère un double statut: à la fois représentation du réel prise en charge par le narrateur et discours direct du personnage du pygmée. De toute évidence, le *je* narrateur simule un dialogue avec le réel si bien que le résultat est double. D'une part, il utilise le nom comme moyen pour dire ce qu'il ne peut pas formuler lui-même. D'autre part, il insinue que le peuple africain est d'accord avec l'exploitation de l'Afrique. Le nom du pygmée serait ainsi un masque par lequel Beaulieu, selon une ruse suprême, expose l'Afrique en en faisant un continent ouvert, convenable à qui voudrait investir et des Africains comme des peuples favorables à la domination.

L'appropriation onomastique se fait aussi par troncation. Dans l'allusion à Werewere Liking, la troncation de son nom donne naissance à deux personnages: celui de l'enfant atteint de la poliomyélite, comme le narrateur ou Beaulieu lui-même, se nomme Werewere. À ce personnage, il ne donne pas la parole. Il crée un autre personnage, *wewere liking*. C'est lui qui a la responsabilité de transmettre des informations sur le Cameroun. Mais on voit à travers la narration une superposition des discours dans un jeu de prise de pouvoir et de légitimation de la représentation :

wewere liking parle surtout de tout et de rien, mais surtout de rien, et quand je lui pose des questions plus pointues sur son pays, il se défile en bon fonctionnaire qu'il est; il est visiblement fier de son pays qui, si j'en juge par ce qu'il me dit, fonctionne un peu comme le Canada: une province anglophone et une province française dont le chef est, à tour de rôle, anglais ou français [...]. (BB: 390).

Par contre, lorsque le sujet est sérieux, comme la présence des Chinois en Afrique, il lui donne la parole et le laisse assumer la paternité du discours. Sa réponse est proche de celle du pygmée. Il déclare:

les chinois ont besoin de matières premières et ils ont désormais de l'argent pour les payer. L'Occident va désormais composer avec ce nouveau joueur et ça ne pourra que servir les intérêts du Cameroun, ce qui est déjà le cas d'ailleurs (BB: 391).

Le cas le plus flagrant de trompe-l'œil est celui de la duplication du nom de Calixthe Beyala. Le personnage est, comme l'écrivaine camerounaise, à la fois promotrice culturelle (en tant que libraire) et sociale (elle encadre les enfants démunis). Elle assume alors la fonction de représentant. Le recours au nom prend donc la valeur de consécration de cette figure africaine. Cependant, on observe que par la feinte, Beaulieu la détourne de ce rôle: c'est elle qui coordonne la mise en scène d' *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel. C'est encore elle qui offre au narrateur le récit de voyage de Paul Du Chaillu et *Les guerriers nus* de Christian Bader. Ces diverses transmissions laissent entendre que Calixthe Beyala promeut la littérature et la culture occidentales et non celles de l'Afrique. Plus encore, Beaulieu lui fait tenir des propos qui sont contradictoires avec les discours connus et revendiqués par cette écrivaine de renom. Il lui donne la parole pour valider le contenu erroné et exotique des représentations:

Raymond Roussel décrit fort bien ce qui s'est passé sur tout le continent noir quand les blancs l'ont colonisé [...]. L'empereur autoproclamé Talou VII du Pokunulélé et le roi, tout aussi autoproclamé, du Drelchkaffka, avec sa dizaine de femmes et sa trentaine d'enfants, qui règne sanguinairement sur ses sujets, n'est rien d'autre qu'un despote qui se sert de ses esclaves pour enrichir les

occidentaux qui, en retour, font semblant de l'accepter comme un des leurs. Ça existait au milieu du siècle dernier et, s'il y a encore quelque chose à ajouter là-dessus, c'est encore comme ça en ce siècle-ci. D'où pour nous de l'Afrique noire toute l'actualité de Raymond Roussel (BB: p. 140).

Lorsqu'on connaît les efforts de cette auteure dans la lutte pour la reconnaissance des valeurs nègres, on est en droit de croire qu'il y a sans doute de la mauvaise foi dans la fiction de Beaulieu. En voulant par l'intertexte légitimer ses propos sur le continent noir, le romancier porte atteinte à la crédibilité et aux valeurs de cette écrivaine réputée. L'intertexte prend ici une valeur expressive, car le narrateur se trouve dans la difficulté de dire le réel et se forge des tactiques pour le faire.

L'appropriation de l'anthroponyme des hommes politiques africains se manifeste par la généralisation. Que ce soit ceux de la période coloniale ou ceux de la période postcoloniale, le récit les englobe sous la domination « de roi-nègre ». Le narrateur entend par là des hommes avec plusieurs femmes, plusieurs enfants, d'énormes fortunes, le goût de l'extravagance et la mégalomanie. C'est au Swaziland qu'il va dénicher un cas contemporain, celui de Mswati II, pour appuyer sa démonstration, n'ayant pas d'exemple dans les trois pays qui constellent son périple africain. C'est une généralisation à valeur négative puisqu'elle ne porte pas sur les fonctions de ces hommes politiques.

III.2.2 L'appropriation des lieux

Les noms de cités dans le roman sont repris par ingurgitation. Mais le narrateur y apporte toujours du sien au moyen de différents procédés. En ce qui concerne les pays, la description réaliste retrace le climat de cette région équatoriale que le narrateur traverse. Ces pays, sont décrits de manière négative. Le Gabon est perçu comme un endroit infect:

[...] puanteur gabonaise des déjections de chiens qui entrent et sortent après avoir reniflé partout et pissé sur les pieds des tabourets- l'urine des chats aussi - cette chambre que j'ai louée, comme une cellule de prison c'est, avec même des barreaux (BB: 9).

Les hôtels sont pitoyables, ainsi que les marchés, les rues. L'air est pourri, avec « les odeurs malaucoeurantes » (BB: 30) à l'intérieur comme à l'extérieur des bâtisses et dans les lieux publics : « le marché dont les étals de saucisses, de queues de vache, de lard ranci de cochon et de têtes de veau dégoulinent de sang noir que les mouches vertes recouvrent sous forme de contrepointes bigarrées » (BB: 30). Parlant de Yaoundé au Cameroun, il n'y voit que de désolation, de la misère:

[...] dehors de ce centre-ville-là, de nombreux quartiers qui s'étalent sur des milles et des milles et dont la pauvreté saute aux yeux plus on s'enfonce dedans : des rues qui ont la largeur des ruelles, qui ne sont pas pavées, bordées de petites maisons qui ressemblent aux célèbres cases de l'oncle tom: des toits des murs, des vérandas de tôle ou de chaume [...] (BB: 392).

En Éthiopie, malgré le développement d'Addis-Abeba, tout le reste est insalubrité. Il décrit la vallée de l'Omo, une région touristique reconnue mondialement comme une zone dangereuse. L'accès est pénible et les touristes sont exposés à la corruption et à la violence.

De manière assez subtile, Beaulieu se sert de ces pays. Dans un sens, le Gabon est intéressant puisqu'il constitue un lieu stratégique pour le contrôle de l'Afrique centrale: « L'endroit y est magnifique et stratégique, à cause de l'immense baie qui permet à la flotte française de s'assurer la suprématie sur toute la côte est africaine » (BB: 119). Par souci géostratégique, Beaulieu met le Gabon en ligne de mire afin de susciter un intérêt pour cette partie du continent. La représentation de l'Afrique prend alors une signification politique. Lorsqu'il parle du Cameroun, il établit une correspondance avec le Québec: au plan politique, la « démocratie » y est pratiquée et la « libertatude » du Québec. Le Cameroun a une partie anglophone et une partie

francophone comme le Québec. Tous deux sont des contrées bilingues. D'un côté, la cohabitation a été bien négociée, de l'autre, la cohabitation a généré le conflit:

Le Kebeck est la seule province française d'un pays anglais qui s'appelle le Canada. On voudrait bien en sortir pour devenir indépendant, mais nous sommes un peuple pacifiste et velléitaire aussi. C'est l'indécision qui nous détermine et cette indécision-là nous rend invisibles aux yeux du monde (BB: 139).

L'écriture fonctionne comme une purgation des passions de l'auteur. Elle traduit ses frustrations en tant que Québécois, mais aussi en tant qu'écrivain engagé qui a cru à la force des mots pour libérer sa province. En effet, comme nous le dit Robert Baillie : « Pour que l'écriture survienne, il faut qu'il y ait concordance entre ce que tu veux faire et ce que toi-même tu es à ce moment-là précis²¹³ ». Le référent africain est donc un élément propice que l'auteur utilise pour réaffirmer ses premières amours. Ce n'est plus un secret pour personne que depuis ses premières publications, Victor-Lévy Beaulieu a centré son écriture sur l'histoire du Québec et un projet politique qui veut faire de sa province un pays. Mais c'est un idéal qui tarde à se réaliser malgré les nombreuses publications qui ont accompagné ce rêve. Aujourd'hui, c'est l'Afrique qui lui offre un alibi. L'exemple de l'indépendance méritée est pour lui l'Éthiopie. Ce pays est riche de significations sous la plume de Beaulieu. Par son histoire, il représente l'idéal d'un état nation. Tous les politiciens, Ménélik 1, Ménélik 2, Hailé Sélassié, ont été des patriotes et ont lutté pour maintenir l'indépendance de leur pays. L'intertextualité débouche donc sur le rêve et permet ainsi à la représentation de s'échapper du réel.

²¹³ Robert Baillie, « Victor-Lévy Beaulieu : parler de soi pour mieux parler des autres ». Compte rendu de Victor-Lévy Beaulieu, *Un loup nommé Yves Thériault*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1999, p. 55 [En ligne], id.erudit.org/iderudit/37439ac, consulté le 7 août 2017.

III.2.3 L'appropriation des événements

Tous les événements que nous avons relevés font l'objet d'une accommodation particulière qui mêle assimilation et usurpation. La colonisation est assimilée dans sa réalité et de nouveaux éléments sont ajoutés qui donnent à réfléchir. C'est d'abord par la caractérisation des auteurs de l'esclavage que Beaulieu manipule les événements historiques. Les colons occidentaux sont bien identifiés. Il y a la Belgique, l'Angleterre (BB: 120, 135,136). Pour ne pas paraître de mauvaise foi, Beaulieu retient aussi la responsabilité américaine. Il fait allusion à la ruse utilisée par Du Chaillu pour obtenir les fonds dans le but d'explorer et d'exploiter les richesses de l'intérieur du Gabon :

((((mais comment parvenir jusqu'à eux, sinon en devenant professeur de français dans un collège pour jeunes filles riches de new-york et en faisant don à d'importants musées des oiseaux empaillés au gabon, qu'il a pris soin d'apporter avec lui afin que s'ouvrent les portes de la grande société américaine: trois ans seulement après son arrivée en Amérique du chaillu peut en repartir, mandaté par plusieurs sociétés new-yorkaises pour explorer l'intérieur du Gabon et en rapporter plantes, oiseaux et animaux de toutes espèces inconnues aux états-unis)))) (BB: 121).

Il y a ici une volonté de faire croire que l'Amérique a été, malgré elle, engagée dans l'aventure. La responsabilité est celle des individus et des structures et non celle de l'État américain. Le comble de cette supercherie est visible dans cette affirmation du narrateur qui se contente de blanchir et d'innocenter le Canada.

Mes grands-oncles étaient des missionnaires oblats, dans ce qui est le Zimbabwe aujourd'hui, et en Papouasie, et au Benin je pense aussi. Ils prêchaient la Bonne Nouvelle et ils le faisaient avec sincérité, ce n'était pas pour s'enrichir crapuleusement aux dépens des populations qu'ils évangélisaient (BB: 272-273, 275).

Cette information est douteuse dans la mesure où les missionnaires du Québec ne sont qu'une extension de la mission d'évangélisation occidentale et dont le rôle a été de préparer les Africains à l'acceptation de leur soumission. Le matraquage

psychologique orchestré par ces missionnaires a été déterminant pour l'implantation du colonialisme. Le narrateur fait une fuite consciente devant la vérité. Au lieu de parler de cette manipulation du Noir, il parle plutôt de la situation du Québec. Il déclare:

Le seul problème c'est qu'ils véhiculaient comme au Québec une idée fausse sur le Christ et son supposé pacifisme que seul l'amour conditionnerait. Jamais ils ne parlaient de la parole la plus importante que le Christ a dite: je ne suis pas venu apporter la paix, mais le glaive. S'il était prêtre, le Christ était aussi un guerrier, mais cela on ne voulait pas que nous le sachions. Au Kebek ça a tué toute idée de révolution et l'église, plutôt que de devenir la force nationale qu'elle aurait dû être, a choisi de servir le pouvoir dominateur anglais comme le font ici en Afrique les rois-nègres par-devers les grandes puissances. (BB: 272-273)

On voit ici comment l'auteur détourne la question pour parler du Québec. L'Afrique n'est donc qu'un prétexte pour mettre en relief les effets néfastes de l'Église sur la société québécoise, notamment sur son indépendance. Bien plus, l'opposition entre « on » et « nous » montre bien que le narrateur se désolidarise de la classe des dominants. C'est donc une métaphore par laquelle il règle ses comptes avec l'Occident et particulièrement la France, par laquelle l'autorité cléricale est entrée au Québec et qui a utilisé le Québec et ses ressources. Ce trafic historique n'a eu pour conséquence que de faire ignorer sa situation de colonisé et de réduire les chances d'assistance. « Et c'est pourquoi, pour le reste du monde, nous sommes une nation invisible. On ne s'intéresse qu'aux peuples qu'on vide par la force de leur sang » (BB: 273). L'évangélisation a rendu les Québécois indolents et passifs.

Soulever ainsi la question de la colonisation traduit la frustration et le pessimisme de l'auteur face à la situation du Québec, abandonné à lui-même. Son narrateur exprime sa désolation: « une race, un peuple, une nation qui n'ont pour leader que des rois-nègres à la solde des puissances britanniques et américaine ne savent pas lire leur destin dans les lignes de leur main » (BB: 383). Comment ne pas

reconnaitre ici Beaulieu l'écrivain politique qui a lutté pour l'indépendance du Québec et qui semble croire que ce pays ne se délivrera jamais, ou n'atteindra jamais sa souveraineté? Cette réponse qu'il donne à Jacques Pelletier dans le cadre d'une entrevue demeure éloquente :

Dans mes mauvais jours, je ne vois pas beaucoup d'espoir à l'horizon. Quand je regarde notre situation politique, je me dis: comment peut-on en arriver à en sortir une fois pour toutes? Il n'y a pas ici les éléments qui existaient par exemple en Afrique pour susciter une libération véritable. La situation québécoise, c'est essentiellement une situation de malentendu: le Québec, c'est un maudit pays bâtard, un pays où l'aliénation est tellement omniprésente et omnipuissante. La lecture des journaux, l'écoute de la télévision — par laquelle passe la plus grande partie de la fiction québécoise: dans les téléromans — nous apprennent à quel point les choses sont maquillées: tous les téléromans par exemple tournent autour de la famille; or moi je prétends que la famille, ce n'est plus un problème aujourd'hui; même chose pour la violence: elle n'y est jamais présente, sauf sur le mode du comique. Tout ça pour en revenir à ceci: le Québec, c'est un malentendu, c'est une ambiguïté, une réalité bien équivoque. Et quand je regarde le parti québécois au pouvoir, je me dis: ça fait durer l'équivoque. C'est un pays en flottement tout le temps. Quand l'Algérie a voulu devenir indépendante, tu as eu une polarisation, les pour et les contre, tu as eu une guerre, et les pour ont gagné. Mais ici, tu sais jamais véritablement qui est pour, qui est contre, s'il se passe quelque chose ou rien. Tu as un gouvernement qui part avec tambours et trompettes, mais quand tu lis son discours, tu te rends compte qu'il tient le discours que tenait Duplessis finalement²¹⁴.

Beaulieu s'approprie la décolonisation au moyen d'une caractérisation négative. Il observe que les Africains ont accepté la situation qui prévalait pendant la colonisation : « Curieux tout de même qu'il n'y ait jamais eu de révolte nègre contre ces occidentaux » (BB: 153). Ils n'ont ni entrepris, ni soutenu des actions de libération. Ils ont pu s'en sortir grâce à l'aide des sympathisants qui sont soit des hommes politiques, soit des écrivains sensibles à l'injustice et l'inhumanité des Occidentaux. Dans ce contexte, Beaulieu fait allusion à Gandhi : un homme politique, philosophe, militant contre toutes les discriminations, et dont la pensée et les actions pour la défense des humains ont un écho auprès de plusieurs leaders africains. Il fait

²¹⁴ Jacques Pelletier, *Victor-Lévy Beaulieu, écrivain professionnel, op. cit.*, p. 199.

aussi allusion à Harriet Beecher Stowe, écrivaine américaine dont le roman *La case de l'oncle Tom* a été un élément déclencheur de l'abolition de l'esclavage. Il cite Césaire, qui est reconnu comme l'un des pères de la négritude. Il s'agit d'un vaste mouvement de revendication dont les visées étaient de briguer la liberté politique et culturelle des peuples et de faire connaître à l'Occident les aspirations de ceux-ci. Outre des sympathisants, l'Afrique a été soutenue dans ses revendications par certains pays occidentaux. Le texte démontre que l'Éthiopie pour échapper à l'invasion musulmane s'est servie de l'aide portugaise. Il conclut: « Sans la vitalité du clergé copte, rien de l'Éthiopie n'aurait survécu et ménélick le premier ne serait jamais devenu empereur, négus et roi des rois » (BB: 419). Sans ces interventions vigoureuses et multiples, selon Beaulieu, l'Afrique n'aurait pas pu obtenir son indépendance.

En somme, le dialogue entrepris avec le référent africain mute en dialogue avec le référent québécois en un jeu de parallélisme. L'altérité est certes présente, mais elle est étouffée. Ce n'est donc pas de dialogue avec l'autre dont il est question. L'Afrique est un appui qui permet à Beaulieu de mettre sur la table la situation historique du Québec.

III .2.4 L'appropriation des maximes

François Ouellet ne croyait pas si bien dire lorsqu'il affirmait que « Retrouver et recoller les morceaux, telle pourrait être la métaphore pour décrire le travail d'écriture d'Abel comme celui de Beaulieu²¹⁵ ». Les maximes étant des formules disparates, il lui fallait faire un assemblage et le mettre en récit. Beaulieu les convoque non pas comme des sources, mais des arguments pour appuyer ses dires. Les réalités

²¹⁵François Ouellet, « Misères et grandeurs de l'écrivain national. Victor-Lévy Beaulieu et Jacques Ferron », *Les Cahiers de lecture de L'Action nationale*, vol. 8, n° 1, 2013, p. 20-22, [En ligne], <https://id.erudit.org/iderudit/70650ac>, consulté le 3 août 2017, p. 21.

géographiques, historiques, sociales et culturelles qu'il mentionne sont mises au compte de la rumeur, des journaux, de la télévision, des légendes, des tableaux. La démarche argumentative devient un élément efficace dans l'insertion du référent dans la réalité. Au sujet de la pauvreté de l'Afrique, par exemple, il déclare:

(((((Ces tristes images montrées à la télévision, des centaines de milliers de personnes manquant d'eau, de vivres, à moitié nues, leurs corps déformés par les maladies, leurs grands yeux sombres comme fulgurants malgré tout de lumière, et de leurs bouches chantant, désespoir infini, les hymnes à la joie et au bonheur: cette acceptation d'être des victimes sans plus aucune prise sur leur destin, est-ce que ça ne viendrait pas aussi des mœurs sans humanité d'autrefois, quand un grand nombre de tribus se partageaient le territoire africain et que pour une dent qu'on t'enlevait, on t'arrachait un œil? - et la chasse aux esclaves est-ce qu'elle n'aurait pas inculqué à ceux qu'on n'arrivait pas à prendre ce profond sentiment de fatalisme et cette passion, qui subsiste toujours, pour les danses, les chants et le port des vêtements de couleurs vives?)))))) (BB: 233).

La particularité de cette représentation du référent africain réside dans le fait qu'elle reproduit des clichés de manière hyperbolique. Les faits sont grossis pour rendre l'image de l'Afrique et des Africains plus négative qu'elle ne l'était jusqu'alors. C'est ainsi que le narrateur fait de la violence une caractéristique congénitale:

(((((Ces tortures extrêmes, par le besoin qu'on semble avoir d'elles se peut-il que l'idée de les infliger ait fini par faire partie du bagage génétique, ce qui expliquerait la démence de tous ces roi-nègres qui aujourd'hui encore en Afrique noire, se livrent sur leurs femmes, leurs enfants et leurs sujets, à des sévices si odieux qu'ils défient l'imagination. (...) » (BB: 232).

Pendant que d'un côté on a des représentations sociales négatives, de l'autre il y a des considérations positives qui sont également des stéréotypes faisant du continent africain un espace digne d'intérêt à certains égards. Le narrateur l'observe dans cette déclaration: « Le continent africain est celui qui possède aujourd'hui le plus de richesses naturelles et celui où on peut se les approprier le plus facilement. » (BB: 259). C'est aussi le continent qui a donné naissance à l'humain:

c'est pourtant l'Afrique qui est la terre première de nous les hommes, c'est pourtant l'Afrique qui est la source de ma première famille: si les africains ne s'étaient pas débrouillés pour survivre en ces lieux aussi hostiles à la vie humaine et à son développement, nous ne serions pas là aujourd'hui et tels que nous sommes (BB: 247).

Néanmoins, fidèle à sa stratégie de feinte, cet élément positif est détourné et ce qui aurait pu faire la fierté des Africains devient sujet de jérémiades ridicules:

(((((C'est peut-être ce que cherche à nous dire ces grands yeux sombres africains: qu'ils sont chargés de toute l'histoire de l'humanité, mais que celle-ci au lieu de le reconnaître, fait comme si ce n'était même pas une probabilité; et peut-être aussi est-ce pour cette raison que même quand ils se montrent rieurs, ces grands yeux sombres témoignent d'une tristesse pour ainsi dire désespérée)))))) (BB : 247).

L'appropriation des clichés et stéréotypes va au-delà des images négatives illustrées par les journaux, les médias et les autres moyens de communication.

Sur le plan de la structure du récit, l'assemblage de tous ces renseignements est ficelé par le récit de voyage. À l'exemple de Du Chaillu, le narrateur va de la côte vers l'intérieur de l'Afrique. Mais contrairement à ce dernier, il n'a pas d'intentions d'enrichissement. Il n'est pas non plus un envoyé diplomatique, tel Christian Bader. Il n'est pas un oblat venu en Afrique comme ses oncles pour aider les populations africaines. Sa présence en Afrique est déplacée. Le personnage se demande: « ME DIS: pourquoi je me trouve dans cet hôtel miteux à la périphérie de Libreville, moi bibi? » (BB: 9). Il y est donc contre son gré, il vit dans l'espoir de rencontrer enfin Judith. Elle lui avait précédemment demandé de la retrouver « à l'Île de Pâques, en Bretagne britannique, en Égypte, au Laos, et peut-être Chine » (BB: 590). Cette aventure qui a commencé au Québec et qui est consignée dans *La jument de la nuit* se poursuit et prend fin en Afrique. La convocation du continent noir est donc une feinte pour continuer et achever l'histoire de Bibi/Abel Beauchemin. Autrement dit, *Bibi* est la suite de *La jument de la nuit*.

III.3- Le référent africain obtenu de la représentation beaulieusienne

Lorsque Genette parle du réel obtenu, il le compare au réel emprunté. Il remarque qu'après transformation, les deux formes ne sont pas identiques. En d'autres termes, on a un référent au départ, qui donne à la fin un référent homonyme. Ce que nous observons chez Beaulieu est tout autre. L'appropriation du référent africain donne naissance à plusieurs images qui ne sont pourtant pas contradictoires.

III.3.1 Une Afrique paradoxale

Bibi apporte un certain nombre de savoirs pour un voyageur qui veut se rendre en Afrique. Ces savoirs sont géographiques, historiques et sociaux. Les transformations subies par les différents aspects du référent africain font en sorte que l'on retrouve dans *Bibi* une Afrique ambiguë. D'un côté, le continent noir est représenté comme celui de la terre mère de l'humanité, avec la découverte de Lucy. Sa réalité géographique, malgré les erreurs que nous avons constatées, est vraisemblable. Les lieux dits et leur représentation reflètent d'une manière ou d'une autre ce qui existe et ce qui prévaut sur le continent noir. Au plan historique, on pourrait saluer le mérite de cet auteur qui remet sur pied cette analyse réaliste de la colonisation, de la décolonisation et de la postcolonisation. C'est l'Afrique des désastres, des tueries et des massacres, des états en crise et de la crise des états, celle des manigances de la communauté internationale. Autant de détails macabres qui n'ont pas laissé indifférents les critiques, et qui ont poussé les uns et les autres à conclure que Beaulieu s'est soucié du sort des Africains. *Bibi* se présente donc comme une œuvre dont la fonction est de fournir des renseignements sérieux sur les contrées, les cultures et les peuples inconnus des Québécois.

Mais il faut dire qu'il est aussi malheureux de constater que Beaulieu ne fait que replonger dans la même figuration que celles des périodes médiévales. S'il conteste certaines représentations antérieures, il les réintègre par la suite dans son récit. Contre toute insistance à faire comprendre au narrateur que les choses ont changé dans la vie africaine, il répond: « Ça existait au milieu du siècle dernier et, s'il y a quelque chose à ajouter là-dessus, c'est encore comme ça en ce siècle-ci » (BB: 140). La duplication hypertrophiée des images de cannibales, de sauvages, de guerriers, de sorciers, de mégalomanes, etc., présente de l'Afrique une vision fantasmagorique bien plus invraisemblable que celles des récits de voyage qui sont utilisés dans le roman. Ainsi, si le narrateur dit ne pas aimer les récits de voyage, il use et abuse de sa forme et de son style. Il est finalement un imposteur.

L'image de l'Afrique qui transparait dans cette représentation de Beaulieu est tout aussi exotique. *Bibi* est un roman écrit par un auteur québécois pour un public québécois. Une telle intentionnalité est palpable non seulement à travers le récit de voyage, mais également la rhétorique à valeur argumentative. Ce roman prône l'impérialisme et la possession de l'Afrique. C'est pourquoi le romancier veut stimuler l'intérêt de son lecteur pour le continent noir et susciter de nouvelles visées coloniales. Qui plus est, il démontre que les Africains sont favorables à la domination. Il n'y a donc pas de risque moral de le faire. En outre, cette visée corrobore le point de vue officiel du milieu politique québécois qui se dissimule derrière l'aide économique apportée au continent africain. L'altérité simulée est la métaphore de cette hypocrisie généralisée au Québec et chez les Québécois.

III.3.2 Une Afrique comme prétexte pour parler du Québec

À l'exemple de ses pairs, Beaulieu a voulu dans *Bibi* utiliser l'Afrique comme tremplin pour personnifier et dire le Québec. Cette technique n'est pas une première en tant que telle lorsqu'on connaît la verve nationaliste qui anime les écrivains québécois. Au-delà de la signification fantasmatique prêtée au continent africain, sa représentation en fait selon Stéphane Inkel « le lieu discursif de la décolonisation, qui, comme on le sait, a joué un rôle prépondérant dans l'invention de la “littérature québécoise”, initiée par *Parti pris*, et a nourri l'œuvre de nombreux écrivains, d'Hubert Aquin à Victor-Lévy Beaulieu en passant par Jacques Godbout. Traverser l'Afrique, c'est donc aussi bien remonter le temps que revisiter le topos de la décolonisation, au fondement de sa conception du “pays équivoque” et de la poétique du livre chargé d'y remédier²¹⁶». Dans ce prolongement, *Bibi* est une relecture de la réalité québécoise, alors que l'œuvre plonge le lecteur dans l'histoire coloniale et postcoloniale de l'Afrique. Aussi le continent noir est-il un moment pour revenir sur les questions nationales. Le texte ressasse les questions de la colonisation du Québec, avec en filigrane, la présence anglaise, américaine et française; les questions de la décolonisation quand on voit un Québec abandonné par la communauté internationale et qui doit se faire par lui-même. Une entreprise impossible d'abord à cause de l'Église qui a rendu le peuple passif, une absence de leaders comme ceux de l'Afrique qui auraient pu animer la population; une opposition démembrée et divergente et des « rois-nègres » qui sont sur la scène politique; un peuple qui croupit en silence dans la misère matérielle et morale. Tout concourt, selon Beaulieu, à faire de ce pays un pays qui n'en est pas un, c'est-à-dire absent de la carte du monde : des Canadiens sans l'être, des Québécois dans un pays inexistant.

²¹⁶Stéphane Inkel, *op. cit.*, p. 152-153.

L'absence de pays est la première pierre angulaire de l'univers de Beaulieu. *Bibi* souligne cette perte au fil de l'apparition des œuvres. Dans *La jument de la nuit* et dans *Bibi*, Abel Beauchemin/ Bibi se plaint : « Il ne pouvait pas y avoir d'avenir comme il n'y avait déjà plus de passé. On les avait laissés derrière soi à Saint-Jean-de-Dieu, on les avait vendus morceau par morceau lors de l'encan devant la grange » (BB : 91). Au total, on peut remarquer que par ce détournement, le roman se présente comme une métaphore d'un procès que Beaulieu fait subtilement à la communauté internationale pour avoir négligé le problème québécois. On peut en sourdine lire un règlement de compte avec la mère patrie, la France, qui a abandonné le Québec à son propre sort. François Ouellet va dans le même sens de cette déclaration :

Toute l'œuvre de Beaulieu est habitée par cette tension, cette contradiction, cette inadéquation entre une œuvre qui s'écrit et un pays qui ne se fait pas. La fiction des Beauchemin, qui est au cœur du projet romanesque, est d'ailleurs fondée sur un manque, sur une perte territoriale, sur la séparation d'avec la terre ancestrale, ressentie comme une « blessure inguérissable »²¹⁷.

L'intertexte manifeste un signe de révolte contre l'Église catholique qui a berné le peuple et abusé de sa crédulité pour en faire des missionnaires en Afrique. Il s'agit également d'un réquisitoire contre les hommes politiques et les idéologies dont les ambitions sont autres qu'indépendantistes. C'est donc un Beaulieu enragé, qui a décidé à l'heure du bilan de la situation québécoise de cracher à la face du monde et celle des Québécois les bévues contre ce pays. Il a donc décidé de remuer les esprits et permettre à chacun de mesurer sa part de responsabilité dans la situation qui prévaut. Aussi le réel africain fonctionne-t-il comme un modèle que Beaulieu ramène à soi. Ce faisant, il a finalement trouvé l'Histoire, les mythes et les événements qui constituaient un frein à l'éclosion d'une littérature nationale rendant ainsi caduc son discours antérieur:

²¹⁷François Ouellet, *op. cit.*, p. 21.

Publier des livres, avoir des écrivains, ça ne signifie pas qu'il existe une véritable littérature nationale. Une véritable littérature nationale se crée à partir du moment où des écrivains mettent en mots des mythes, ou les événements qui ont fondé ces mythes. Au Québec, il n'y a pas d'événements derrière soi qui auraient permis de fondre à la fois le mythe et l'événement dans une littérature épique. Il n'y a pas de littérature nationale avant qu'il n'y ait une nation, avant qu'on ait un pays. Au Québec, nous ne sommes pas encore dans l'histoire. Vous n'êtes pas dans l'histoire quand personne ne s'intéresse à vous, quand vous êtes marginalisés, quand vous n'avez pas d'influence, quand vous n'apportez rien au monde. Au Québec, on n'est pas sûr d'apporter quelque chose au monde, ni d'être au monde, ni de vouloir l'être. L'écrivain se débat dans cette sorte de non-lieu, dans cette condition a-historique. Il est pris dans cette équivoque, dans cette ambiguïté; il se demande comment en sortir²¹⁸.

Dans *Bibi*, comme dans les romans précédents de Beaulieu, la préoccupation première est le Québec. Son présent le préoccupe, mais pas autant que son devenir : « Un écrivain est là pour inventer un avenir possible, il doit ouvrir toutes les portes de demain²¹⁹ ». L'évolution possible du Québec, il le perçoit en Afrique. Au plan politique, l'espace africain est un lieu idéal pour les investissements. L'Europe y est, l'Amérique à son tour, la Chine récemment, le Québec peut aussi y trouver son compte. Au plan social et culturel, l'altruisme, l'amour de l'art et la féminité de Calixthe Beyala, la fierté de Wewere Liking pour son pays, l'héroïsme de Lumumba sont autant de valeurs que l'auteur promeut. C'est donc un intertexte qui plonge aussi dans l'avenir et instaure un possible dialogue entre l'Afrique et le Québec. Le discours de Beaulieu sur l'Afrique n'est donc pas éloigné de ceux des politiciens québécois qui en parlent comme d'une vache à lait. Il va au-delà de leur perception en disant qu'il n'y a pas de mal à le faire puisque les Africains sont favorables à la domination et à l'exploitation de leur continent.

Toutes ces images incongrues en déphasages avec la réalité telle qu'elle se présente aujourd'hui. Donne à réfléchir par à la représentation beaulieusienne de

²¹⁸ *Ibidem*, p. 20.

²¹⁹ *Ibidem*.

l'Afrique. On retrouve dans ce roman une description du continent noir qui ne se nourrit que des stéréotypes ancrés dans l'imaginaire québécois, ignorant tout un pan de sa diversité physique, culturelle, ses avancées dans tous les domaines, ses mutations sociales et démocratiques etc. Le réel africain approximatif emprunté et transformé n'a donné naissance dans *Bibi* qu'à une Afrique fictive et chimérique. On peut donc dire que Beaulieu professe un paternalisme anachronique et un anthropologisme erroné que la diversité et la marche de l'Afrique infirment.

III.3.3- L'Afrique et ses référents, un prétexte pour parler de soi

Au regard de l'Afrique et ses référents dans *Bibi*, on peut conclure qu'il y a la présence d'autrui, il y a polyphonie par la multiplicité de voix qui représentent le réel du continent noir. C'est la voix des Africains, la voix des explorateurs, la voix du narrateur. Il y a même confrontation de points de vue. Le narrateur remet en doute certains discours sur le référent africain, ou l'auteur donne la parole à un personnage qui dément certaines affirmations en proposant celles qu'il considère comme vraies. Pareille stratégie laisse entendre que Beaulieu se sert du dialogisme pour représenter le réel africain.

En même temps, on observe que par la feinte il prend la parole. Les personnages sont convoqués dans le récit, mais c'est le narrateur qui parle en lieu et place de ceux-ci. Dans le même ordre d'idées, le dialogue sur le référent africain est détourné et orienté vers le référent québécois. La conséquence est donc le brouillage des lieux représentés, brouillage de la notion de dialogue et du dialogisme. Ce qui subsiste, c'est l'auteur qui exprime sa position vis-à-vis de lui-même en tant que représentant et en tant qu'écrivain.

Beaulieu introduit le lecteur dans l'univers de ses convictions politiques et littéraires. Au plan politique, il s'aligne derrière certains acteurs québécois pour dire que l'Afrique représente un bon parti pour le Canada en général, le Québec en particulier. L'intérêt pour le continent noir, il le situe à deux niveaux: économique et celui du rayonnement international. Au même titre que Philippe Couillard, Beaulieu en tant que représentant, soutient que l'Afrique est la voie pour la croissance économique des prochaines années. L'Afrique équatoriale est la zone visée par sa richesse naturelle, linguistique, culturelle. Mais c'est aussi une zone de toutes les tares: accès difficile à cause du relief et du climat; une population pauvre matériellement et baignée dans la corruption; des hommes politiques assoiffés de pouvoir, corrompus, contestés; une atmosphère sociale précaire à cause de l'esprit belliqueux des Africains, des maladies, etc. Comme il s'agit d'une zone à risque, il est dangereux de s'y aventurer. Le narrateur l'a d'ailleurs appris à ses dépens.

Une autre raison peut selon Beaulieu stimuler l'intérêt pour le continent noir. C'est la présence chinoise qui prend de l'ampleur dans la région et qui est très appréciée de la population. Il s'agit d'un clin d'œil au politique sur l'invasion asiatique. L'union afro-asiatique a été par le passé, comme le fait remarquer Robert Matthews, pressentie comme une menace. Aujourd'hui encore, cette alliance se consolide. C'est donc une interpellation du politique qui est ici en jeu. Une fois de plus, c'est la question du pays qui est concernée. Mais comme nous dit Beaulieu: « Je n'écris pas pour être le scribe d'un parti politique ou pour faire de la politique tout court. La notion primordiale, chez quelqu'un qui écrit, c'est l'écriture elle-même²²⁰ ». Le détour africain se présente donc chez Beaulieu comme un pont entre l'homme

²²⁰ François Ouellet, *op. cit.*, p. 21.

politique et l'écrivain. Il a ainsi réussi à surpasser la littérature qu'il juge par la voix de son narrateur moins fertile:

(...) pourquoi les romans que j'ai écrits jusqu'à maintenant sont des échecs: centré sur moi-même avec pour seules références les sombres images venues de ma propre famille, je n'avais rien d'un créateur, mais tout d'un juge aussi dérisoire que celui qui préside la cour municipale de morial-mort; toutes les fois que j'ai écrit sur ma famille, je n'ai fait qu'enlever un de mes souliers pour le remplir de bière et obliger les autres à boire dedans par un désir de vengeance; on n'est pas au centre du monde, on se retrouve ou bien au-dessus ou bien en dessous, et la justice ne compte pour rien dans la place que t'assigne la société anarchique (BB : 187-188).

Or, comme le stipule François Ouellet, la famille est à l'image de la perte territoriale. La misère familiale chez Beaulieu, fait écho par son dysfonctionnement à la dépossession et à l'humiliation collective. C'est finalement l'impossibilité de se démarquer de la littérature nationale qui est mise en exergue. Du moment où la nation ne peut devenir indépendante, la littérature québécoise en général, et la fiction de Beaulieu en particulier, se sent emprisonnée dans les productions qui portent sur soi. Cette verve nationaliste est partagée par ses pairs, ou encore ses pères que sont Ferron, Miron, Aquin et j'en passe. Devant cette impasse du pays à créer, Beaulieu veut se libérer de la littérature de la dépossession et de la déchéance de la société québécoise car, comme le dit Miron sous la plume de François Chaput: « la littérature n'est pas qu'une expressivité, elle est aussi un acte, son action en est une de dévoilement et de dépassement [...] »²²¹. Ce désir de dépassement habite Beaulieu et il l'entrevoit dans l'altérité, comme le fait son narrateur-écrivain dans *Bibi*:

Ce n'est pas le moi qui importe jamais, ce n'est pas sa propre vie qui importe jamais quand on se met à noircir du papier, mais la puissance tellurique dont les autres sont pourvus. On ne peut pas être arraché à sa place de sa place en serrant quoi que ce soit sur sa poitrine, il faut pouvoir sortir de son corps et s'allonger dans l'espace (BB: 187)

²²¹ François Chaput, « Victor-Lévy Beaulieu, héritier d'un désir. Interdiscursivité dans l'œuvre de Victor Lévy-Beaulieu », *Tangence*, n° 41, 1993, p. 45.

Dans sa conception de la littérature, être « un plagiaire » apporte une touche aux écrits autobiographiques ou nationalistes et permet d'ouvrir les portes à la littérature. Aussi a-t-il fait de l'altérité son domaine par excellence d'écriture. Si dans le passé il a plagié les écrivains occidentaux et québécois, avec *Bibi*, il s'est tourné vers l'Afrique. L'autre permet ce dépassement de soi mais l'écrivain est également ramené à soi. C'est ce que Beaulieu s'est activé à faire dans *Bibi*, notamment avec la réécriture macrotextuelle de *La jument de la nuit* qu'il considère comme un modèle de roman tourné vers soi. Par conséquent, l'altérité africaine n'est pas utilisée dans une intention dialogique quelconque. C'est un moyen d'intégrer au récit sa conception de la littérature. L'intertextualité africaine lui permet ainsi d'arriver à un second niveau du langage et d'exprimer l'impossible.

Au terme de cette analyse de la représentation de l'Afrique et ses référents, *Bibi* se présente comme la déconstruction de la conception que Beaulieu a longtemps promue au sujet de la littérature québécoise. Écrivain devenu pessimiste devant l'Histoire, l'Afrique est à ses yeux une porte ouverte à l'action politique, à la culture, à la littérature. Son narrateur exprime ainsi son espoir: « j'en suis certain, que je dis. Il semble que ce soit là-bas qu'est venue au monde l'humanité. Plutôt que d'y trouver la mort, je naîtrai peut-être une nouvelle fois. L'homme vieillissant y trouvera peut-être son fond de penouil. » (BB: 285). Il précise que le fond de penouil est une expression qui vient de sa grand-mère, et qu'on le trouve quand on atteint la sérénité. Aussi la question du pays qui est au centre de l'écriture beaulieusienne prend un autre sens. L'altérité africaine est bien un coup de pouce pour voir plus clair et mieux comprendre sa situation de « nègre blanc ». C'est aussi une ouverture sur l'avenir du Québec et celui de la littérature.

CONCLUSION

Au terme de notre analyse, nous constatons que le dialogisme et l'intertextualité ouvrent la voie à des procédés qui méritent qu'on les explore davantage. Notre hypothèse de départ était que le récit de Victor-Lévy Beaulieu suggère qu'il faille se méfier d'un dialogisme à outrance pouvant parfois produire un effet inverse et créer un repli sur soi. Autrement dit, il pourrait s'agir dans *Bibi* de dialogue avec l'autre se confondant à un discours monolithique où règnent certains absolus. Ce constat nous a poussée à procéder à une lecture dialogique et intertextuelle de l'œuvre permettant de mettre en évidence le danger d'abuser du dialogisme.

Cette lecture paraît la plus apte et la plus éloquente pour étayer la théorie bakhtinienne, un discours qui aurait servi sans doute à la création beaulieusienne. Ainsi, selon la logique d'enchaînement des faits au sein de l'œuvre, *Bibi* prolonge la thématique de l'intertextualité reprise dans la majorité des publications de l'auteur. La mise en abyme et la réécriture macrotextuelle de *La jument de la nuit* couronnent cette propension à la reprise. Du même coup, le récit redouble d'un jeu nouveau d'autoréférence. Cet intérêt pour la mise en abyme de sa propre œuvre est, comme nous l'avons vu, une première chez l'auteur, et une innovation dans la pratique intertextuelle. Une telle esthétique, qu'il vaudrait mieux qualifier d'écriture de la répétition, élabore dans le sillage de la littérature québécoise ce qui constitue la particularité de Beaulieu. Cela n'est pas une découverte en soi. Cependant, sa

spécificité dans *Bibi* tient de la capacité de s'abreuver aux sources littéraires et non littéraires africaines, à l'altérité et à soi-même.

En même temps, l'intertextualité permet au narrateur de s'effacer pour mettre en exergue une représentation qui n'est pas le fruit de sa propre réflexion. Il s'agit donc d'un produit de la pensée collective, issu des stéréotypes et des clichés qui circulent au Québec au sujet du continent noir: celle des explorateurs qui ont sillonné les côtes africaines et dont le compte rendu de leur séjour laisse voir des êtres énigmatiques, un continent mystérieux avec des pratiques inhumaines: cannibalisme, massacres, violences de toutes sortes. C'est cette altérité que Bakhtine et les tenants de l'intertextualité mettent de l'avant dans leur théorie. Qui plus est, à travers les commentaires métatextuels, le narrateur donne son point de vue relativement à ces représentations. C'est donc le débat bakhtinien qui, dans la pratique, fait prévaloir plusieurs points de vue sans que l'un prenne le dessus sur les autres. L'altérité est le signe de la bivocalité. Sa présence révèle la constitution d'un contrepoids à la représentation unique, que Bakhtine définit comme dogmatique. Autrement dit, *Bibi* est une manifestation du dialogisme textuel qui rime bien avec la théorie bakhtinienne et celle des partisans de l'intertextualité vue comme une ouverture à autrui.

Notre étude a fait ressortir entre autres le dialogue avec le référent africain, par la convocation des toponymes, des anthroponymes, des maximes, des événements ayant trait au continent africain. La distance prise à l'endroit de ces réalités par le narrateur à travers les questions rhétoriques, les formules du doute, transforment le roman en un dialogue entre le *je* narrant et ses destinataires. Ce choix du romancier, eu égard aux différentes approches de l'intertextualité privilégiant un dialogue entre les textes ou encore entre le texte et la référentialité, aboutit à une

pratique ouverte du dialogisme. L'altérité est alors non seulement interne au texte, mais également externe.

Si la représentation de l'Afrique lui permet de renouveler son écriture, Beaulieu sombre dans le monologisme en intégrant à son récit tout ce qui par l'intermédiaire des textes ou du narrateur est nié ou vilipendé. Le roman devient la réduplication des fantasmagories de certains écrivains occidentaux dont les récits n'étaient que des élucubrations sans lien avec la réalité historique, culturelle et sociale du continent noir. Ainsi on s'éloigne de l'idée de productivité soutenue par Barthes, mais inspirée par Bakhtine, Kristeva, Sollers, selon Gignoux. Ces théoriciens s'opposent à l'idée de « reproduction » et « d'influence » :

Le texte est pluriel. Cela ne veut pas dire seulement qu'il a plusieurs sens, mais qu'il accomplit le pluriel même du sens: un pluriel irréductible (et non pas seulement acceptable). Le texte n'est pas coexistence des sens, mais passage, traversée; il ne peut donc relever d'une interprétation, même libérale, mais d'une explosion, d'une dissémination²²².

Dans *Bibi*, l'explosion du sens est annulée par la reproduction. Le texte est certes un tissu de citations, d'allusion, de références, un espace à multiples dimensions, mais il est ramené à un état unidimensionnel en raison de la réduplication. Le narrateur investit la pensée de l'autre, la partage si intimement qu'elle devient sa propre pensée. Un tel phénomène vient également lever l'ambiguïté que Michel Schneider²²³ relevait à propos du plagiat, surtout dans le cas où le narrateur dérobe ou usurpe des représentations antérieures à son parcours d'écriture. L'auteur n'est plus, comme le résume Gignoux, aux prises avec la pensée antérieure, ou le langage universel. Il fait corps avec ces entités.

²²² Anne Claire Gignoux, *op. cit.*, p.26.

²²³ Anne Claire Gignoux reprend dans cette citation Michel Schneider: « Le plagiat sert de révélateur au paradoxe vivant de la pensée analytique. Ambiguïté d'une vérité venue de l'autre et qui recoupe le destin d'un sujet, ambiguïté d'un transfert dans lequel symptômes et sens sont « mis dans le compte de l'autre », mais expriment le noyau singulier d'une pathologie, ambiguïté enfin d'un langage qui n'appartient à personne et d'une parole où s'actualise le propre d'un être ». *Idem*, p.23.

Il en ressort que l'écrivain inscrit son esthétique dans celle de la feinte et de l'imposture où la plurivocité, le plurilinguisme demeurent purement superficiels. C'est à tout le moins ce qui se dégage de l'analyse du dialogisme issu des textes ou encore du dialogue avec le référent africain. Posés comme une feinte, le dialogisme et l'intertextualité sont, chez Beaulieu, des prétextes que l'auteur utilise à ses propres fins. Qu'il s'agisse du dialogue avec des textes ou des auteurs, Beaulieu plonge le lecteur dans une représentation plurielle de l'Afrique. Ce faisant, il utilise tous les moyens à sa disposition, y compris les informations de mauvaise qualité. Il s'apparente ainsi à un bricoleur. Ce terme comme le précise Piégay-Gros se définit ainsi:

Le bricoleur reste celui qui œuvre de ses mains, en utilisant les moyens détournés par comparaison avec ceux de l'homme de l'art. Or, le propre de la pensée mythique est de s'exprimer à l'aide d'un répertoire dont la composition est hétéroclite et qui, bien entendu, reste tout de même limité. Pourtant il faut qu'elle s'en serve, quelle que soit la tâche qu'elle s'assigne, car elle n'a rien d'autre sous la main. [...] Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées; mais à la différence de l'ingénieur il ne subordonne pas chacune d'elle à l'obtention des matières premières et d'outils conçus et procurés à la mesure de son projet: son univers instrumental est clos, et la règle du jeu est de toujours s'arranger avec les « moyens de bord », c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec un projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec le résidu de constructions et de destructions antérieures²²⁴.

Cette image correspond bien à ce que nous avons observé chez l'auteur québécois. Il est certes un fin lecteur qui dévore une quantité insoupçonnable de livres. Mais pour représenter le continent noir, il s'est contenté d'une « matière première », faite de clichés et de stéréotypes, d'informations diverses issues des médias. En inscrivant la représentation de l'Afrique dans la doxa, il extériorise sa méconnaissance du continent noir et il empêche son public de prendre conscience de la réalité. Le romancier mène

²²⁴ Nathalie piégay-Gros, *op. cit.*, p. 144.

un véritable jeu où il invite à dévoiler ses choix littéraires en étalant sa culture générale. Il s'agit d'une multiplicité de voix que le narrateur intercepte d'une façon coordonnée, alors qu'il excelle dans la manière de les réorienter dans une voie différente, en leur imprimant le sens qu'il veut et qui correspond à sa vision de la littérature, de l'écriture et du Québec.

Comme nous l'avons montré dans ce mémoire, l'esthétique romanesque de Beaulieu procède de l'absorption et de la transformation de textes de genres variés. Ces références demeurent pourtant soudées les unes aux autres. Il est vrai que l'on peut tout mettre dans un roman, que le genre est extrêmement souple et s'adapte aux demandes de toutes sortes. Toutefois, en tenant compte de l'organisation structurale de *Bibi*, on peut y lire l'innovation intertextuelle. Aussi avons-nous constaté que le dialogisme et l'intertextualité visent la reconstruction et le réaménagement de *La jument de la nuit*. La représentation de l'Afrique augmente sans contredit l'espace textuel et étoffe l'intrigue. La lecture programmée par le titre du roman, l'alternance et la répétition des titres des chapitres et leur signification, est à n'en point douter un signe du fait que l'auteur remet en question l'écriture traditionnelle du roman. En insérant à son ouvrage sur le mode de la feinte les pratiques de ses homologues africains, l'auteur s'inscrit dans le prolongement d'une littérature émergente. Celle-ci est constituée de genres tels que l'autobiographie, le théâtre rituel, l'écriture n'zassa, autant de formes textuelles qui distinguent les écrivains africains de leurs pairs occidentaux. Elle se distingue aussi par l'engagement politique, social et littéraire de ces hommes et femmes de lettres. Tout cela ne surgissant pas à la surface du texte, il y a lieu de penser qu'en matière de dialogisme et d'intertextualité, le style à lui seul pourrait constituer un champ d'investigation. Beaulieu semble avoir choisi de

s'abreuver à la marge africaine qui présente des similitudes avec le contexte historique, linguistique social et culturel d'où il provient.

Nous n'avons pas la prétention d'avoir épuisé tous les contours de l'étude du dialogue avec l'autre dans la représentation de l'Afrique, et encore moins la question du dialogisme chez Victor-Lévy Beaulieu. Comme nous l'avons vu, la représentation de l'Afrique n'est qu'un aspect du roman. Une analyse intertextuelle globale ou encore associée à d'autres théories, telles que la communication et la sociocritique, permettrait de cerner d'autres aspects de la représentation de l'Afrique. Autant dire à l'exemple de Jacques Pelletier que Victor-Lévy Beaulieu est toujours « un continent à explorer ».

BIBLIOGRAPHIE

1-ŒUVRE ÉTUDIÉE

BEAULIEU Victor-Lévy, *Bibi*, Paris, Grasset, 2010, 593 p.

2- AUTRE ŒUVRE DE VICTOR- LÉVY BEAULIEU

BEAULIEU, Victor-Lévy, *La jument de la nuit*, Montréal, Stanké, 1995, 187 p.

3-OUVRAGES ET ARTICLES CRITIQUES SUR *BIBI*

LAROCHE, Marc, « VLB se livre dans *Bibi* », *Le Soleil*, « Arts et spectacles », 30 août 2009, n. p., (En ligne), <http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts-et-spectacles/livres/200908/29/01-897096-vlb-se-livre-dans-bibi.php>, consulté le 7 novembre 2015.

LAROCHELLE, Claudia, « Victor-Lévy-Beaulieu enfin reconnu en France », *Rue Frontenac*, le 15 septembre 2010 (en ligne), <http://extruefrontenac.com/spectacles/livres/27725-victor-levy-beaulieu?format=pdf>, n. p., consulté le 26 octobre 2015.

MONTPETIT, Caroline, « Le roman-mémoires de Victor-Lévy Beaulieu », *Le Devoir*, 5 septembre 2009, (En ligne), <http://www.ledevoir.com/culture/livres/265684/le-roman-memoires-de-victor-levy-beaulieu>, n. p., consulté le 6 novembre 2015.

PELLETIER, Jacques, « *Bibi* de VLB : se déprendre de soi-même », *À bâbord*, n° 32, décembre 2009-janvier 2010, (En ligne), <https://www.ababord.org/BIBI-de-VLB-Se-deprendre-de-soi>, consulté le 7 novembre 2015.

PELLETIER Jacques, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, Québec, Nuit blanche, 1996, 278 p.

4-OUVRAGES LITTÉRAIRES ET NON LITTÉRAIRES PORTANT SUR LA REPRÉSENTATION DE L'AFRIQUE

AQUIN, Hubert, *Prochain épisode*, Montréal, Cercle du livre de France, 1969, 151 p.

BORDELEAU, Benoit, *Les publicités des ONG et la perpétuation des stéréotypes à propos de l'Afrique*, Montréal, Université du Québec à Montréal, mémoire de maîtrise en communication, février 2009, 96 p.

COURTEMANCHE, Gil, *Un dimanche à la piscine à Kigali*, Montréal, Boréal, 2000, 283 p.

DESAUTELS, Éric « La représentation sociale de l'Afrique dans le discours missionnaire canadien-français (1900-1968) », *Mens : revue d'histoire intellectuelle et culturelle*, vol. 13, n° 1, 2012, p. 81-107, (en ligne), <http://id.erudit.org/iderudit/1019699ar>, consulté le 22 septembre 2015.

DESMEULES, Georges, « L'Afrique dans les mémoires littéraires québécoises. Mémoire et culture », Actes du colloque international de Limoges, 10-12 décembre 2003, sous la direction de Claude Filteau et Michel Beniamino, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003, p. 205-212.

DESNOYERS, Johanne, « Histoire des femmes au Sénégal et au Mali et processus de modernisation. Itinéraires et aspiration de la première génération de femmes lettrées », mémoire de maîtrise en histoire, Québec, Université Laval, juin 2000.

FERRON, Jacques, *La nuit*, Montréal, Parti Pris, 1965, 134 p.

GODBOUT, Jacques, *L'aquarium*, Paris, Seuil, 1962, 156 p.

GODBOUT, Jacques, *Opération Rimbaud*, Paris, Seuil, 1999, 153 p.

GIRARD, Jean Pierre, *Les inventés*, Québec, L'Instant même, 1999, 291 p.

JASMIN, Claude, *Éthel et le terrorisme*, Montréal, Stanké, 1982, 156 p.

LEBLANC, Julie, « La représentation du littoral africain dans *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin », home, archives, vol.14, n°1, 1989, (en ligne), <https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/8101>, consulté le 20 octobre 2015.

LAHAIE Christiane, « Écrire l'ici ou l'ailleurs? », *Québec français*, n° 112, 1999, p. 78-80, [en ligne], <http://id.erudit.org/iderudit/56260ac>, consulté le 16 mars 2017.

PAGÉ, Lucie, *Mon Afrique*, Montréal, Libre Expression, 2004, 490 p.

PAGÉ, Lucie, *Eva*, Montréal, Libre Expression, 2005, 493 p.

PAGÉ, Lucie, *Notre Afrique*, Montréal, Libre Expression, 2006, 251 p.

PAGÉ, Lucie, *Encore un pont à traverser*, Montréal, Libre Expression, 2010, 593 p.

PAGÉ, Lucie, *Comprendre l'Afrique du Sud*, Paris, Ulysse, 2011, 110 p.

PAGÉ, Lucie, *Demain, il sera trop tard, mon fils*, avec la collaboration de Kami Naidoo-Pagé et Jay Naidoo, Montréal, Stanké, 2014, 333 p.

SARKOZY, Nicolas, « France-Sénégal, extraits du discours de Dakar prononcé par Nicolas Sarkozy en 2007 », *Jeune Afrique*, sn, 12 octobre 2012, [en ligne], <http://www.jeuneafrique.com/173901/politique/france-s-n-gal-extraits-du-discours-de-dakar-prononc-par-nicolas-sarkozy-en-2007>, consulté le 24 mars 2016.

SICARD, Tristan, « Le traitement médiatique de l'Afrique dans la presse écrite de référence francophone entre 1993 et 2003: le cas des quotidiens *Le Devoir* (Québec), *Le Monde* (France), *Le Soir* (Belgique) », Québec, Université de Laval, mémoire de maîtrise en communication publique, 2007, 157 p.

TRUDEL, Sylvain, *Le souffle de l'Harmattan*, Montréal, Les allusifs, 2002, 164 p.

5- OUVRAGES ET ARTICLES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE VICTOR-LÉVY BEAULIEU

BAILLIE, Robert, « Victor-Lévy Beaulieu : parler de soi pour mieux parler des autres ». Compte rendu de Victor-Lévy Beaulieu, *Un loup nommé Yves Thériault*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1999, 266 p., dans *Lettres québécoises* n° 98, 2000, p. 53 [En ligne], id.erudit.org/iderudit/37439ac, consulté le 7 août 2017.

CHAPUT, François, « Victor-Lévy Beaulieu, héritier d'un désir », *Tangence*, n° 41, 1993, p. 43-53.

DUBOIS, Sophie et NAREAU Michel (dir.), *Les cahiers Victor-Lévy Beaulieu. Actualités de Victor-Lévy Beaulieu*, t.1, Québec, Nota bene, 2011, 159 p.

LAMONTAGNE, André, « Entre le récit de la fondation et le récit de l'autre: l'intertextualité dans *Don Quichotte de la démanche* », *Tangence*, n° 41, 1993, p. 32-42.

LAMY, Catherine, « De Victor Hugo à Jacques Ferron: les parcours d'une interaction », *Tangence*, n° 41, 1993, p. 86-94.

LAURENDEAU, Pierre, *Victor-Lévy Beaulieu en six temps*, Laval, Presses de l'Université Laval, 2012, 255 p.

CHASSAY, Jean-François, « L'obsession de connaître (Beaulieu face à Melville) », *Tangence*, n° 41, 1993, p. 86-94.

MORENCY, Jean, « Américanité et anthropophagie littéraire dans *Monsieur Melville* », *Tangence*, n° 41, 1993, p. 54-68.

LE RISBÉ, Michèle, « Situation de l'écrivain québécois en 1976 », dans *Victor-Lévy Beaulieu, un continent à explorer*, op.cit., p. 376-377.

NADEAU, Maurice, *Préface de Au-dessous du volcan*, Paris, Gallimard, 1973, p. 7-17.

NAREAU, Michel, 2002, « L'appropriation de Melville par Victor-Lévy Beaulieu et Luis Sepulveda: réflexion sur l'américanité », Montréal, Université du Québec à Montréal, mémoire de maîtrise en études littéraires, 2002, 120 p.

NAREAU, Michel, « L'appropriation dans *Monsieur Melville* de Victor-Lévy Beaulieu. Modalités, enjeux et significations », dans Jacques Pelletier (dir.), *Victor-Lévy Beaulieu, un continent à explorer*, coll. « Séminaires », Québec, Nota bene, 2003, p. 299-344.

NEPVEU, Pierre, « Abel et la souveraine poésie », *Études françaises*, vol. 19, n° 1, 1983, p. 27-40.

OUELLET, François, « Misères et grandeurs de l'écrivain national. Victor-Lévy Beaulieu et Jacques Ferron », *Les Cahiers de lecture de L'Action nationale*, vol. 8, n° 1, 2013, p. 20-22, [En ligne], <https://id.erudit.org/iderudit/70650ac>, consulté le 3 août 2017.

PELLAND Johanne, « Un navire romantique sur une mer baroque », dans Jacques Pelletier (dir.), *Victor-Lévy Beaulieu : un continent à explorer*, Québec, Nota bene, 2003, p. 255-297.

PELLETIER Jacques, « Une exploration de l'enfer québécois », *Voix et images*, vol. 3, n° 2, 1977, p. 201-229.

PELLETIER, Jacques, « Victor-Lévy Beaulieu : écrivain professionnel », *Voix et images*, vol. 3, n° 2, 1977, p. 177-200.

PELLETIER, Jacques, « Victor-Lévy Beaulieu: l'intertextualité généralisée », *Tangence*, n° 41, 1993, p. 7-31.

PELLETIER, Jacques, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, Québec, Nuit Blanche, 1996, 278 p.

TREMBLAY Emmanuelle, « Victor-Lévy Beaulieu sous la loupe des universitaires », dans *Littérature du Québec*, chronique d'Yvon Paré, « Comme des sauvages », 15 août 2016, n. p.

6- OUVRAGES ET ARTICLES SUR LE DIALOGISME, L'INTERTEXTUALITÉ, LE STÉRÉOTYPE ET LE POSTCOLONIALISME

AFANKO Yannick, BEDJO, Olivier, « Hybridation et transposition générique dans d'éclairs et de foudres d' Adiaffi: une marque de la poéticité oraliste », *Éthiopiques* n° 89, *Littérature*, 2012, [En ligne], <http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?article1842>, consulté le 8 mai 2017.

AMOSSY, Ruth et Anne HERSCHBERG PIERROT, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, 2007, 127 p.

ARON, Paul, *Histoire du pastiche. Le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les littéraires », 2008, 295 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 488 p.

BAKHTTNE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1984, 403 p.

BARTHES, Roland et al., *Théorie d'ensemble, Tel Quel*, Paris, Seuil, 1968, 415 p.

BARTHES, Roland, « *Texte Théorie du* », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>, consulté le 8 février 2017.

BAZIÉ, Isaac, et Jürgen LÜSEBRINK (dir.), *Violences postcoloniales. Représentations littéraires et perceptions médiatiques*, Berlin, Lit-Verlag, coll. « Littératures et cultures francophones hors d'Europe », 2011, 326 p.

CASTILLO DURANTE, Daniel, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ, 1994, 162 p.

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main : ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, 426 p.

COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, 338 p.

DUCHAINED, Richard, « L'inscription des figures de l'écrit dans les textes romanesques », *Québec français*, n° 109, 1998, p. 80-82.

DUFAYS, Jean-Louis, *Stéréotypes et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, 368 p.

GARNIER, Xavier et Pierre ZOBERMAN (dir.), *Qu'est-ce que l'espace littéraire*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2006, 206 p.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 285 p.

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1991, 150 p.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 467 p.

GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979, 89 p.

GIGNOUX, Anne Claire, *La réécriture: formes, enjeux, valeurs. Autour du Nouveau Roman*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, 196 p.

GIGNOUX, Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005, 156 p.

GIGNOUX, Anne Claire, « De l'intertextualité à l'écriture », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 1^{er} septembre 2006, consulté le 03 mai 2016. URL : <http://narratologie.revues.org/329>.

JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique* n° 27, 1976, p. 257-281.

KRISTEVA, Julia, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, n° 239, avril 1967, p. 438-465.

KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, 381 p.

MARTINEAU, Ysabelle, *Le faux littéraire. Plagiat littéraire, intertextualité et dialogisme*, Québec, Nota bene, 2002, 284 p.

MICHON, Jacques, « Projet littéraire et réalité romanesque d'Abel Beauchemin », *Études françaises*, vol. 19, n° 1, 1983, p. 17-26.

MILOT, Louise, ROY Fernand (dir.), *Les figures de l'écrit. Relecture de romans québécois des Habits rouges aux Filles de Caleb*, Québec, Nuit Blanche, 1993, 283 p.

MOURA, Jean-Marc, « Littératures coloniales, littératures postcoloniales et traitement narratif de l'espace : quelques problèmes et perspectives », dans Jean Bessière et Jean-Marc Moura (dir.), *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs. Afrique, Caraïbe, Canada*, Paris, Éditions Honoré Champion, 1999, p. 173-189.

MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théories postcoloniales*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, 174 p.

NKUNZIMANA, Obed, « Le débat postcolonial et le Québec », *Québec Studies*, vol. 35, 2003, p. 63-85.

PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1998, 186 p.

RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Garnier Flammarion, 2002, 254 p.

SEARLE, John, *Sens et expression. Étude de théorie des actes de langage*, Paris, Minuit, 1982, 248 p.

SEARLE, John, *Les actes du langage*, Paris, Hermann, 1972, 264 p.

TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, 318 p.

TRO DEHO, Roger, « La littérature orale et la rhétorique du mensonge dans *Silence, on développe* de Jean-Marie Adiaffi », *TRANS*, n. p., [En ligne], 2009, mis en ligne le 06 février 2009, URL : <http://trans.revues.org/296> ; DOI : 10.4000/trans.296, consulté le 12 mai 2017.